محمد تيمور

رائدًا للتحديث الأدبي

د. نبيل راغب



الهيئة المصرية العامة للكتاب

محمد تيمور



رائدًا للتحديث الأدبي

د . نبيل راغب



الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٩٦

إهـــداء

إلى روح الرائد الجليل محمد تيمور .
أهدى هذه الإطلالة على غرس يديه
فى ذكراه الخامسة والسبعين ..
٢٤ فبراير ١٩٢١ - ٢٤ فبراير ١٩٦٩ .

نبيل

مقـــــدمة

هذا الكتاب هو اعادة اكتشاف لمحمـــد تيمور الذى يمر على رحيله فى ٢٤ فبراير ١٩٢١ خمس وسبعون عاما دون أن يكتب عنه كتاب شامل أو أكثر عن ريادته فى التحديث الأدبى سواء فى مجال القصة أو المسرحية أو الشعر أو النثر أو النقد أو الفكر والحضارة · ومع عظيم تقديرنا لما كتب عنه فى كتب ودراسات نقاد وأدباء كبار مثل يحيى حقى ومحمـــد مندور وعلى الراعى وغيرهم ، فان ما كتب لايفى هذا الرائد الجليل حقه لأن ما أنجزه سواء على مستوى الكم أو الكيف لايمكن تحليله ودراسته فى مجرد فصول أو تحليلات نقدية عابرة ، مهما كانت قيمتها العلمية · من هنـــا كانت ضرورة تأليف كتاب شبه شامل يحاول أن يرصد المساحة المرموقة التى يحتلها هذا الرائد على خريطة الأدب والفن والفكر سواء فى مصر أو فى العالم العربى ·

ولا أخفى على القارىء العزيز أننى اكتشفت بعـد الانتهاء من هذه الدراسة أننى كنت أجهل جزءا لايستهان به من انجاز تيمور الذى عرفناه رائدا للقصة القصيرة والمسرحية المصرية الصميمة ، لكننا لم نعرف بما فيه الكفاية ريادته فى الشعر الكلاسيكى والشعر المنثور والنقد الأدبى والفكر الحضارى ، وخاصة أن كل كتاباته القصصية والمسرحية والشعرية والنقدية والفكرية والحضـــارية تشكل منظومة ابداعية متكاملة فى مجال تحـديث الأدب والفكر العربى ، كانت بمثابة نقطة تحول أساسية لهما بحيث يمكن تقسيمهما الى عصرين : عصر ما قبل تيمور وعصر ما بعد تيمور ، فقد كانت البداية الحقيقية للأدب المصرى الحديث ·

فى مجال القصة تتجلى ريادة تيمور فى وعيه ببنائها الفنى ومضمونها الفكرى ، وذلك فى وقت لم تكن تقاليـد القصة ، ســواء القصة القصيرة

أو الرواية قد عرفت بمفهومها الحديث في الأدب العـــربي . وقد اعتمد تيمور في ريادته هذه على موهبته وحســـه الفني في المقام الأول ، ثم على ثقافته الواسعة والعميقة ، وحياته في ربـوع أوربا وفرنســا على وجه الخصوص ، واطلاعه على الحياة الفنية والأدبية هناك ، والتحامه في الوقت نفسه بالقضايا المحلية لمجتمعه المصري المعاصر ، بحيث لم تكن ابداعاته القصصية مجرد محاكاة شكلية لأنماط الأدب الغربي أو الفرنسي ، لأنها كانت في نظره مجرد وسيلة لتوظيفها في تجسيد وبلورة المضـامين التي تهم أبناء وطنه .

كان تيمور مدركا لحقيقة فنية حيوية وهي أن الشكل الفني في أي مجال ابداعي هو ملك لكل المبدعين في مختلف العصور والبقاع ، فلهم أن يوظفوه كما يشاءون طبقا لمتطلبات المضمون الذي يقومون بصياغته فنيا . وهذا الشكل الفني ليس قالبا جامدا تصب فيه هذه المضامين كما تصب القهوة في الفنجان ، بل هو منهج جمالي يتفاعل ويلتحم ويتحد مع المضمون فيمنح العمل الفني شخصيته التي تميزه عن أي عمل فني آخر في نفس المجال . ولذلك لابد أن يسجل تاريخ القصة القصيرة لتيمور وعيه المبكر بتقنيات هذا الفن في مطالع القرن العشرين وهو لم يتجاوز الخامســـة والعشرين من عمره . فلم يكن لفن القصة القصيرة أية تقاليد سابقة في الأدب العربي ، بل ان الرواية نفسها لم تكن قد ترسخت بعد كجنس أدبي بمفهومه العلمي الحديث . ومع ذلك استطاع تيمور أن يواكب انجازات رواد القصة القصيرة العالميين من أمثال ادجار آلان بو ، وجي دي موباسان، وأنطون تشيكوف ، وأن يعاصر أرنست هيمنجواي ، وكاثرين مانسفيلد ، ولويجي بيراندللو وغيرهم ، بل انه زمنيا يمكن القول بأنه سبق بعضهم . ومن يتعرض لتحليل قصصه القصـيرة يدرك مدى تمكنـه من تقنياتها وأدواتها الفنية ، وفي الوقت نفسه مدى وعيه بالطبيعة البشرية كما تبلورت من خلال احتكاكها بمجتمعه المصري المعاصر له .

وفي مجال الريادة والتحديث استطاع تيمور أن يجمع بين عنصري الأصالة القومية والمعاصرة العالمية ، بين الوظيفة الدرامية للخلفية الوصفية والحس التشكيلي الجمالي . كمـــا تخلص من كل المحسنات والزخارف اللفظية التي كانت سائدة في كل كتابات عصره . فالأسلوب عنده وسيلة وليس غاية ، اذ يتحتم عليه كأداة تعبيرية أن يكون من التدفق والانسيابية والشفافية بحيث لايقف حاجزا بين القصة والقارئ حتى لاينشغل بمنحنياته وانعطافاته وتحولاته . وبذلك يركز كل انتباهه الفكري والوجداني على القصة كعمل فني متكامل وليس على عنصر من عناصرها .

بهذه الريادة فتح تيمور المجال لمن جـــاء بعده من كتـــاب القصة القصيرة ، ووضع لهم التقاليد التى تقنن أساسيات الصنعة الفنية ، فى حين لم يكن أمامه أية تقاليد أو أصول حين شرع فى كتابة قصصه القصيرة سوى ما استقاه من استيعابه للأدب العالمى ، بل ان مصطلح « القصـــة القصيرة » نفسه لم يكن قد ترسخ بعد فى ذلك العقد الثانى من القرن العشرين ، بحيث وضع تيمور لمجموعته القصصية « ما تراه العيون » عنوانا جانبيا هو « قطع قصصية مصرية » • وبرغم تواضع هذا العنوان ، فانه أرخ بهذه المجموعة لفجر القصـــة القصيرة ســـواء فى الأدب المصرى أو العربى •

أما فى مجال الريادة المسرحية فقد أراد تيمور تحديث الأدب المصرى والعربى بفن المسرحية القومية الأصيلة ، وذلك باستلهامه لقضايا مجتمعه المعاصر بحيث لم يلجأ مثـــل من ســـبقوه الى الاقتباس الا فى أوبريت « العشرة الطيبة » التى وضع أزجالها بديع خيرى ولحنها سيد درويش • كذلك لم يلجأ الى اقتطاع مواقف من التاريخ أو مشاهد من التراث كى يجعل منها حبلا يعلق عليه الخطب والأحاديث البليغة التى تلقيها الشخصيات على مسامع المشاهدين كى تستنهض هممهم ، أو الى الكتابة للمسرح الغنائى الراقص الهزلى الذى ازدهر مع الحرب العالمية الأولى ولم يحمل أى مضمون فكرى جاد أو منظور حضارى ينير عقول المشاهدين •

أدرك تيمور أن الفن الذى لايتفاعل مع وجدان الجمهـور ، ولايثير فكره وعقله تجاه القضايا التى تشكل مصيره ، ولا ينبع من ضـــميره ، مصيره الضمور والاندثار والنسيان مهما كان سائدا فى فترة من الفترات• فالتراث الأدبى والفنى لأية أمة لايفسح مكانا الا للانجاز الجديد الذى يوسع من رقعة تقاليده وآفـاق ابداعاته • ولذلك فقد جمع تيمـور بين قراءة التراث العالمى فى فنون القصة والمسرحية وبين قراءة الحياة المعاصرة بكل قضاياها وصراعاتها وتفاعلاتها وهمومها ، بحيث طوع الشكل العالمى للمسرح لبلورتها وتجسيدها • وهذا حق أى أديب فى أية بقعة من بقاع العالم لأن تراث المسرح العالمى ملك لكل من يرغب فى استزراعه واستنباته وتوظيفه فى تربة بلده المسرحية • ولذلك كان الشكل المسرحى فى مختلف بلاد العالم — مهما أدخل عليه من تجريب وتجديد وتعديل — شكلا عالميا متعارفا عليه ، فى حين كان المضمون الفكرى والاجتماعى محليا واقليميا وقوميا بمعنى الكلمة • فمن المعروف أن الفنان أو الأديب الذى لايستطيع أن يكون ابنا حقيقيا لعصره ، لن يستطيع بالأحرى أن يكون ابنا لأى عصر آخـــر •

وكان من أهم القضايا الاجتماعية والمضامين الانسانية التى شكلها تيمور فى مسرحياته ، مفهـــوم الأسرة والأسس الحقيقية التى يجب أن تنهض عليها خاصة فيما يتصل بعلاقة الآباء بالأبنـــاء ، ومفهوم العلاقات العاطفية والجنسية التى يجب النظر اليها فى ضوء موضوعى وعلمى حتى تشق قنواتها الصحيحة بعيدا عن عوامل الانحراف والتشتت والضياع ، والنقد الموضوعى لسلبيات المجتمع المعاصر دون تفرقة بين طبقة وأخـرى أو بين اتجاه وآخر . ولذلك تمت تعرية الطبقة الأرستقراطية بلا هوادة ومن أعماقها وأغوارها السحيقة برغم انتماء المؤلف اليها ، ورصـــد الأنماط المصرية الشائعة وغير الشائعة حتى ينبض العرض المسرحى بالروح المصرية الصميمة ، بل ان كثيرا من الأنماط التى بلورها تيمور فى مسرحياته منذ أكثر من ثلاثة أرباع القـرن لا تزال تفرض ظلهـــا حتى الآن على المسرح والسينما ، مما يدل على أنها لم تفقد قوة دفعها ودلالاتهـــا المتعددة التى تجنب الجمهور الاصابة بالملل .

أما الطبقة المتوسطة فقد لعبت دورا أساسيا فى مسرح تيمور ، اذ أنه بحسه الاجتماعى والحضـارى رأى فيها العمـود الفقرى للمجتمع كله ، وجسر التواصل بين الطبقة العليا والطبقة الدنيا ، ومن هنا كان الدور الحيوى الذى قامت به الخلفية الاجتماعية والاقتصادية فى تشكيل سلوك الشخصيات تجاه بعضها بعضا ، وصياغة فكرها ونظرتها الى الحيـاة . فالشخصية لا تتحرك فى فراغ ذاتى وانما تحمل معها بل وتجسد كل معطيات بيئتها الثقافية وطبقتها الاجتماعية وتكوينها النفسى المترتب على كل هذه العوامل وغيرها .

ولعل من أهم الأسباب التى وصفت مسرح تيمور بالواقعية ، التأثير الواضح للدافع الاقتصادى فى سلوك الشخصيات . فلم تعد العواطف والانفعالات هى المحرك الوحيد لها بصرف النظـــر عن أية اعتبـــارات اقتصادية ، بل أصـبح المال هو الأرض التى تتحرك عليهـــا الشخصية اذا كانت غنية أو تهفو اليها اذا كانت فقيرة . لكن نظرة تيمور الموضوعية والواقعية الى المال لم تجعل منه حلا لكل مشـكلات الحيـاة ، لأن العبرة ليست بالحصـــول عليه وامتلاكه بل بكيفية توظيفـــه . ولذلك كانت الشخصية التى تملك العقل الناضـــج الراجح هى التى تملك الثـروة الحقيقية ، أما تلك التى تملك المال بلا عقل يهديها سواء السبيل ، فسرعان ما يتحول الى وبال عليها .

وقد استخدم تيمور حيل الكوميديا ومفارقاتها فى تعرية كل مظاهر الانتهازية والنفاق والنميمة والخداع والتسلق من خلال الصراع الدرامى وتطور المواقف دون أى تقرير مباشر يضعه على لسان احدى الشخصيات نيابة عنه . ولم تكن هذه المظاهر السلبية وغير الأخلاقيـة لتوجد لو أن

الشخصيات الطيبة أو السوية أو الساذجة تحلت بالمنهج العقلانى والنضج الفكرى والبصيرة الثاقبة ، لكن مأساة معظم شخصياته تمثلت فى افتقارها للنضج مما جعلها ألعوبة سواء فى أيدى الآخرين الطامعين فيهـــا أو فى مواجهة نزواتها ورغباتها الذاتية الدفينة . أى فى مواجهة قدرها الخارجى والداخلى على حد السواء . ولذلك كان من الطبيعى أن تتطور الكوميـديا والدعابة الى تراجيديا ومحنة لمثل هذه الشخصيات . ان ضياع الانسان يبدأ من عدم نضجه وغالبا ما يعجز عن تدارك هذه الخطأ المأسوى فى الوقت المناسب مما يقضى عليه فى نهاية الأمر .

وموقف تيمور من الكوميديا هو نفس موقفه من التراجيديا والفارص والميلودراما . فهـذه كلهـا أدوات فى يد الكاتب المسرحى للتعبير الفنى والدرامى عن مضمونه . ولا فضل لأداة على أخرى الا بأسلوب توظيفها فى المضمون والموقف المناسبين . ولذلك مزج تيمور بين هذه الأدوات كلما شعر أن التعبير الدرامى يحتاج اليها فى نفس المسرحية الواحدة ، مما جعل مسرحياته تستعصى على التصنيف ووضعها تحت بند احدى هذه الأدوات على سبيل تسكينها فى « خانة » نقدية محـددة . فالعبرة بموضـــوعية ومنطقية التعبير الدرامى وليست بالالتزام بأداة أو بأخرى . فهذه الأدوات كلها وسائل الى غايات فنية ودرامية أشمل منها ، وللفنـــان الحق فى استخدامها طبقا لمتطلبات عمله المسرحى .

وهذا المنهج الموضوعى الذى التزم به تيمور تجلى أيضا فى بلورته لسلبيات الواقع وصوره غير السوية دون الثورة العارمة ضدها ، اذ أن من شأن هذه الثورة رفع الشعارات ، والقاء الخطب ، ونعت هذه السلبيات بألفاظ حادة قد تصل الى حد السباب . وهذه كلها وسائل لاتمت للتعبير الدرامى الناضج بصلة من قريب أو بعيد . فالمسرحيـــة الناضجة ليست فقط دعوة للانفعال والاحساس بل دعوة للتفكير والتأمل . وبدلا من أن يفكر الكاتب المسرحى نيابة عن القراء أو المشاهدين عليه أن يدعوهم هم للتفكير لأنفسهم حتى تتحول المسرحية الى جزء عضـــوى من احساسهم وفكرهم بل وسلوكهم . فمثلا بلور مفهوما غير تقليدى للشرف الانسانى الذى لم يعد فى نظره قيمة تبدأ بالجسد وتنتهى به ، وانما تبدأ بالعقل الناضج وتمتد لتشمل كل خطوات الانسان فى حياته والجنس من ضمنها . فالعقل هو البوصلة الهادية للانسان فى كل خطوة يخطوها ، وبالتالى فهو يعرف موقع أقدامه مقدما . وشخص بهذا التعقل والنضج والاتزان لاخوف على شرفه من التلوث لانه يملك البصـيرة الثـــاقبة التى تعرى نوايا كل المتربصين به . والشرف هنا ليس شرف الجسد فحسب بل شرف العقل ، وشرف الكلمة ، وشرف النظرة ، وشرف الوعد ، وشرف السلوك ، وشرف

النية ، وشرف الوسيلة ، وشرف الغاية والهدف • ان حصر مفهوم الشرف في الجسد تقليل من شأنه وتضييق للخناق عليه بحيث يزين للمغرضين والانتهازيين والمتسلقين والمنافقين والنمامين والمخادعين والكاذبين أن أعمالهم وتصرفاتهم ونواياهم لاتمس الشرف طالما أنها بعيدة عن نطاق الجسد •

وقد وجد تيمور ضالته في مسرحيات موليير والكوميديا ديللارتي لدفع جمهوره الى التفكير والتأمل من خلال المواقف الحافلة بالتهكم والسخرية • وقد ساعده هذا التوجه على القيام بدوره الريادي في تحديث الكوميديا المصرية التي وضع لبناتها الأولى بعيدا عن فجاجة الفودفيل التي سادت المسرحيات الغنائية والراقصة والهازلة التي شاعت في زمنه • فقد كان الجمهور لايرى سوى الهزل في الكوميديا ، ولذلك أصر تيمور على تعليم هذا الجمهور أن فن الكوميديا هو فن جاد للغاية وان اتخذ من الضحك وسيلة لبلوغ عقل الجمهور ، بل انه أكثر جدية من التراجيديا التي تسعى الى تفريغ الشحنات التي تفور وتمور داخل المتفرجين من خلال اثارة انفعالاتهم ، أما الكوميديا فتتخذ من الضحك والسخرية والتهكم مدخلا للتفكير بأسلوب عقلاني ورؤية موضوعية للقضية الانسانية التي يجسدها النص المسرحي بحيث لاتترك المتفرج الا ويكون قد كون وجهة نظر خاصة به تجاهها •

أما في مجال التحديث الشعري فقد رفض تيمور الشكل التقليدي للقصيدة التي سادت العصرين المملوكي والعثماني والتي كانت نظما وليست شعرا بالمفهوم النقدي لهذه الكلمة • وبرغم أن تيمور يصف ديوانه بأنه نظم الا أنه كان شعرا بالمفهوم الحديث والعالمي للابداع الشعري • ويبدو أنه استخدم المصطلح الذي كان شائعا في عصره بين القراء والمثقفين ، اذ كان النظم مرادفا للشعر الى حد كبير ، وذلك برغم أن النظم هو مجرد استخدام أدوات الشعر من وزن وقافية ، أي أنه ينحصر في دائرة الصنعة أو الحرفة الشعرية التي يتحتم على كل شاعر أن يجيدها • أما الشعر فهو طاقة ذاتية وابداعية تختلف من شاعر الى آخر اختلاف بصمات الأصابع لأنها تحتوي على عوامل متداخلة ومتشابكة يصعب حصرها أو الفصل فيما بينها ، منها على سبيل المثال القدرة على التخيل ، والثقافة الشاملة والعميقة ، والاحساس الواعي بروح العصر ، والاستيعاب الدقيق لتقاليد الشعر عبر العصور سواء في وطن الشاعر أو في أوطان أخرى ، والرغبة الحميمة في التنوير والقاء أضواء فاحصة على العصر والواقع والمجتمع والانسان لم تكن متاحة من قبل ، وغير ذلك من العوامل التي منحت التفرد لكل شاعر على حدة ، بل لكل قصيدة على حدة من انتاج الشاعر نفسه ، برغم أن المضامين والأفكار والموضوعات التي يتناولها الشعر

أو الأدب بصفة عامة تكاد تكون محددة مسبقا ، لكن المعالجة الشعرية لها ، وليست المعالجة النظمية ، هي التي تجعلها جديدة دائمـــا مع اختـلاف المنظور أو الزاوية الجديدة ٠

ولقد عبر تيمور عن هذا التوجه الشعرى سواء في قصائده التي يتخذ فيها من الشاعر بطلا لها ، أو في مقالاته النقدية التي تناول فيها قصائد الآخرين ٠ فلم يكن هناك أى تناقض بين الابداع الشعرى والمنهج النقدى عند تيمور ، ولذلك يتسم منهجه الابداعى بالاتســاق والتنويع لوعيه بأبعاد الصنعة والابداع في الوقت نفسه ٠ فالاتساق نابع من النظرة الانسانية المتعاطفة مع آلام البشر وآمالهم ، وتربص القـــدر بهم ، بحيث تكاد قصائده تصبح نوعا من المتتاليات الشعرية التي ترتبط ببعضها بعضا سواء من خلال الحالة النفسية ، أو سلاســة اللغــة وبساطة المفردات في التعبير الشعرى ، أو التعبير بالصور والاستعارات والرموز دون أى تقرير مباشر ، أو على تجلى الجانب الســاخر والكوميــدى الذى ســيطر على مسرحياته ، أو تجسيد تأثير الماضى على الحاضر عندما يرفض أن يتلاشى أو يتوارى مما يدفع بالانسان أو الشاعر الى البكاء على الاطلال ، أو المصداقية الفنية في التعبير عن زوايا الحياة ٠٠ الخ ٠

أما عنصر التنويع في الابداع الشعرى عند تيمور فكان نتيجة لرفضه استخدام القوالب الصماء التي جعلت النظم يسيطر على الشعر في العصرين المملوكى والتركى ، واقدامه على التجريب في مجال الشعر العمودى أو الحر أو حتى الشعر المنثور ، والتلاعب بالقافية طبقا لمتطلبات القصيدة وبحثا عن المزيد من حرية التعبير ، والاستفادة بموهبته في كتابة القصة القصيرة مما منح معظم قصائده شكلا متميزا له بداية ووسط ونهاية ، ولايمكن حذف أى جزء منها ، وتوظيف خبرته المسرحيــة في كتابة الحوار وذلك بتشطير الأبيات لتناسب الشخصيات التي تنطق بها في حرية وتلقائية ، وابتكار القصيدة الدرامية التي يتراوح صوتها ومنظورها بين ضميرى المتكلم والمخاطب مما أدى الى توظيف المونولوج والديالوج في هذه المرحلة المبكرة من الشعر العربى الحديث ، ومما يدل على رغبة تيمور في خوض تجربة كتابة المسرحية الشعرية سيرا على نهج أحمد شوقى لولا أنه رحل ولم يتم الثلاثين من عمره ٠

كذلك وظف تيمور خبرته الروائية في مزج السرد الروائى بالبناء الشعرى الذى اكتسب نوعا من الحبكة التي بلورت شكله الفنى الذى غالبا ما كان يبدأ الاحساس به من عنوان القصيدة التي يوحى بمعادلها الموضوعى العام ، واستخدام المجاز العقلى في تجسيد الجمادات والأشياء المجـــردة بحيث تدب فيها الحياة والحركة ، والالتحام العضوى بين المضمون الفكرى

للقصيدة وبين شكلها الفني بحيث يستحيل الفصل بينهما وتحليل كل منهما على حدة ، وهجر كل المحسنات والزخارف اللفظية التى سادت العصور السابقة لأن لغة الشعر لغة وظيفية ودرامية وعضوية ، وليست لغة زخرفية وخطابية وتقريرية ٠

ومن مصادر التنويع فى شعر تيمور أيضا ، مزج الرومانسية بالواقعية عند حدوث تفاعل بين الأنا والآخر ، وتراوح القصائد بين قاع التشاؤم أو قمة التفاؤل طبقا لما يتطلبه مضمون القصيدة وشكلها الفنى ٠ وأحيانا كان هذا التنويع يصل الى درجة الثورة على الارتباط بقيود الوزن والقافية بحيث يمكن اعتبار محمد تيمور رائدا مبكرا لما يمكن تسميته بالشعر الحر أو الشعر المنثور ، ليس عن عجز عن استخدام أدوات الشعر الكلاسيكى أو العمودى التى أثبت أستاذيته فيها ، ولكن لرغبته الملحة فى استكشاف آفاق جديدة للشعر العربى الذى سجن لقرون متتابعة فى قوالب لفظية جوفاء ، قتلت فيه روح الابداع والابتكار والتجديد والتحديث ٠

وابداع تيمور فيما يتصل بالشعر المنثور أو القصيدة النثرية يمكن أن يثير جدلا واسع النطاق على أساس الاختلاف البين بين الشعر والنثر ، فالقصيدة بطبيعتها لابد أن تكون شعرية والا انتفى كيانها كقصيدة أصلا ، لكن تيمور أثبت أنه ليس فى استطاعة أحد أن يحجر على النثر كى لايستفيد من امكانات الشعر المتمثلة فى الايقاع والصورة والرمز والاستعارة والتشبيه والكثافة اللغوية والخصوبة التعبيرية والشحنة الانفعالية ٠ كذلك لايستطيع أحد أن يحجر على الشعر كى لايستفيد من المنطق العقلانى فى النثر وقدرته على بلورة الأفكار التى يمكن أن تمتزج بالمشاعر ، فيتألق العقل مع القلب فى لحظة يرى فيها الانسان مالا يستطيع أن يراه ببصره الذى أصابته الحياة التقليدية بالكلل ٠

أما فى مجال التحديث النقدى فان ابداع تيمور الأدبى والفنى لم يصدر عن مجرد موهبة فطرية وطاقة تلقائية ، بل كان وعيه النقدى كامنا فى الخلفية ، يجنب هذا الابداع الدخول فى طرق مسدودة ٠ وقد تجلت ريادته النقدية فى نظرته الموضوعية الى الأعمال الأدبية والمسرحية ، وتحليله الفنى والعلمى لأسرار الصنعة فيها ٠ هذا فى وقت كان النقد فيه مجرد انطباعات شخصية بحتة ، أو تلخيص لقصة أو مسرحية ، أو استخراج العبرة الأخلاقية ، وكأن المسألة مجرد وعظ يتجنب الملل بتوظيف أدوات فنية مشوقة ٠ ولولا مقالاته النقدية عن الحياة المسرحية فى عصره لما عرفنا الكثير عن نجومها وعروضها بكل عناصرها من تأليف وتمثيل واخراج وديكور وملابس واضاءة ، بل ان التلقى عند الجمهور كان نصب عينيه دائما فى تحليله لهذه العروض ٠ وللأسف لم يتعرض تيمور

بالتحليل والنقدلعروض المسرحيات التى قام هو بتاليفها ، مما اضطرنا فى هذه الدراسة الى الاعتماد على تحليل نصوصها فقط ، اذ يبدو أنه لم يكن هناك ناقد بمعنى الكلمة فى تلك الفترة سوى تيمور نفسه •

أما فى مجال التحديث الفكرى والحضـــــارى ، فقد كانت الأفـكار والموضوعات والمضامين والتأملات والتحليلات والتفسيرات والخواطر من الغزارة والخصوبة عند تيمور بحيث لم يكتف بالقصة والمسرحية والقصيدة كقنوات أدبية وفنية لتوصيلها الى قارئه ، بل كتب المقالة والصــــورة القلمية والتعليق والتحليل كقنوات مباشرة لتنوير القارىء وتحديث فكره تجاه عصره وحضارة عالمه الذى يعيش فيـــه • ولذلك كان دوره كمفكر حضارى لايقل فى أهميته وحيويتـــه عن دوره ككاتب قصصى ومسرحى وشاعر مبدع • بل ان الأفكار والمضامين التى تناولها فى مقالاته وتحليلاته تشكل مع تلك التى انطوت عليهـــا أعمـاله الابداعية منظومة متكاملة أو سيمفونية متناغمة ، اذ يصعب أن نجد فى فنـه وفكره أى نشـــاز أو تناقض ، ذلك أن هذه المنظومة تصدر عن منظور فكرى وفنى وانسانى متسق ، تبلور من ثقافته النظرية ومعايشته العملية لجوانب الحياة التى خبرها سواء فى مصر أو خارجها ، وأصبح القاعدة الراسخة التى ينطلق منها سواء لابداعه الأدبى والفنى أو لانجازه فى مجال التحديث الفكرى والحضارى • ولابد أن يتعجب القارىء كيف استطاع تيمور أن يحقق كل هذا الانجاز الفكرى والفنى الضـــخم فى عمره القصـــير الذى لم يتخط الثلاثين ، وفى فترة لاتزيد على ثمانى سنوات من عام ١٩١٣ الى ١٩٢٠ ؟!

وقبل أن نترك القارىء العزيز لهذه السياحة الثقافيـــة والفنية والأدبية والحضارية فى عالم محمد تيمور لابد أن نرجع الفضل الى أصحابه من الذين ساعدونى فى امدادى بالمراجـــع اللازمة لهذا البحث المضنى ، ولم يفتر حماسهم أبدا لاخراج هذه الدراسة الى النور اعترافا بفضل هذا الرائد الجليل على الأدب والفكر والنقد سواء فى مصر أو فى العالم العربى ، وذلك فى ذكرى مرور خمسة وسبعين عاما على رحيله •

فى مقدمة هؤلاء الذين مدوا لى يد العون والتشجيع الكاتب المسرحى الكبير ورئيس مجلس ادارة الهيئة المصرية العامة للكتاب الأستاذ الدكتور سمير سرحان ، والباحث الكبير الأســـتاذ سمير عوض الرئيس السابق للمركز القومى للمسرح ، والأستاذ سلامة محمد سكرتير السيدة الجليلة رشيدة تيمور ، الذى كرس كل جهده فى تسهيل مهمة الباحث •

اليهم جميعا أتقدم بعظيم الشكر والتقدير لأنه لولا مساعداتهم القيمة لما كان من الممكن اخراج هذا الكتاب على هذا النحو •

المهندسين فى ٢ يناير ١٩٩٦

نبيـــل راغب

الفصــل الأول

التحديث القصصى والروائى

التحديث القصصي والروائي

طغت ريادة محمد تيمور في التحديث المسرحي على ريادته في التحديث القصصي والروائي ، برغم أن الريادة المسرحية بدأت بمسرحية « العصفور في القفص » عام ١٩١٨ وحتى مسرحية « الهاوية » عام ١٩٢١ ، في حين أن الريادة القصصية والروائية بدأت قبل هذه المرحلة وتركزت بصفة خاصة في عام ١٩١٧ ، اذ أن محمد تيمور حريص ـ بقدر الامكان ـ على تسجيل تواريخ أعماله القصصية والمسرحية على وجه الخصوص • وطبقا للتسلسل التاريخي لأعماله الأدبية فقد آثرنا أن نبدأ هذه الدراسة بالتحديث القصصي والروائي عنده •

تتجلى ريادة تيمور في مجال القصة القصيرة في وعيه ببنائها الفني ومضمونها الفكري ، وذلك في وقت لم تكن تقاليد الرواية – ناهيك عن القصة القصيرة ـ قد ترسخت بعد في الأدب المصري والعربي الحديث • فاذا كانت الارهاصة الأولى للرواية المصرية قد تجلت في رواية « زينب » لمحمد حسين هيكل عام ١٩١٢ ، فان الرواية الأم لم تخرج الى الوجود الا في عام ١٩٢٧ عندما كتب توفيق الحكيم « عودة الروح » • أما القصة القصيرة فنستطيع أن نقول ان محمد تيمور اعتمد في ريادته لها على ثقافته الواسعة ، وحياته بين ربوع أوروبا ، واطلاعه العميق الواعي على الآداب الأجنبية ، والتحامه في الوقت نفسه بالقضايا المحلية لمجتمعه المصري المعاصر ، بحيث لم تكن ابداعاته في مجال القصة القصيرة مجرد محاكاة شكلية للأنماط الواردة من الأدب الغربي بصفة عامة والفرنسي بصفة خاصة ، بل كانت استفادة واعية من انجازاتها الفنية في الخارج ثم توظيفها لتجسيد المضامين التي تهم أبناء وطنه •

وهذا منهج أو تقليد راسخ عند كل الفنانين والأدباء عبر العصور • ذلك أن الشكل الفني هو ملك لهم كلهم ، ولايستطيع أحد منهم ادعاء

احتكاره له مهما كانت مكانته وشهرته • ففي مجال القصة القصيرة مثلا نجد أن أدوات الشكل الفني تتمثل في تصويرها لحدث متكامل له وحدة ، ووحدة الحدث لاتتحقق الا بتصوير الشخصية وهي تعمل ، بحيث يتحتم على القاص أن يجيب على أربعة أسئلة هي : كيف ؟ وأين ؟ ومتى ؟ ولم وقع الحدث ؟ ولكن تصوير الشخصية وهي تعمل لايكفي بدوره لاكتمال الحدث • فالحدث المتكامل هو تصوير الشخصية وهي تعمل عملا له معنى• وليس هذا المعنى شيئا مستقلا عن الحدث يمكن أن نضيفه اليه أو نفصله عنه ، بل هو عنصر عضوى يتفاعل معه ويتأثر به ويؤثر فيه وبالتالى يتطور معه من موقف الى وسط الى نهاية • فكل قصة تعالج ما تعالج فقط ، وتعنى ما تعنى فقط فى نطاق الحدث المعين الذى تجسده وليس خارج النطاق • أى أن كل حدث له معناه المعين الذى يميزه عن غيره من الأحداث ، وان تشابه هذا المعنى ظاهريا فى موضوعه مع موضوعات أخرى • لكنه مجرد تشابه ظاهرى لايمس جوهره وحقيقته على الاطلاق ، وهو جوهر مستقل به تمام الاستقلال •

وهذا المعنى هو الذى يمنح للحدث اكتماله ويبرر وقوعه لأن أركان الحدث الثلاثة هى الفعل والفاعل والمعنى ولا يمكن الفصل بينها بأية حال من الأحوال • ولايملك الفعل والفاعل أية قيمة ان لم يكشفا عن معنى ، ولذلك فان الفعل والفاعل ، أو الحوادث والشخصيات ، لابد أن تجسد المعنى من أول القصة الى آخرها ، فان لم تفعل ذلك ، كان المعنى دخيلا على الحدث ومدسوسا فيه بلا أى مبرر فنى ، وتصبح القصة بالتالى مختلة البناء وقبيحة الشكل لأنها لاتجسد حدثا له بداية ووسط ونهاية • وبالاضافة الى ذلك فان معنى القصة لايتجسد • ولا يتبلور فى جزء من أجزائها دون الأجزاء الأخرى • فالمعنى لايكتمل الا باكتمال الحدث نفسه ، أى فى المرحلة الثالثة من مراحل بناء القصة ، وهى مرحلة النهاية ، عندما تتجمع كل عناصر الحدث فى نقطة واحدة ينتهى بها الحدث ، وهى مانسميها لحظة التنوير ، لكن المعنى لايقتصر على هذه النقطة وانما يكتمل بها فقط • فهو معنى كلى لأن القصة تجسد حدثا متكاملا تقوم بين أركانه الثلاثة علاقة عضوية كالعلاقة التى تقوم بين أعضاء الجسم الحى •

ومن خلال هذه الوحدة العضوية بين أركان أو عناصر الحدث الثلاثة وهى الشخصيات والأفعال والمعنى تصبح القصة حدثا كامل التطور له بداية ووسط ونهاية ، وليست مجرد خبر يزودنا بالمعلومات عن موضوع أو شخصية معينة • أى أن كل مرحلة فيها تؤدى بالضرورة الى المرحلة التى تليها ، فتثير الرغبة فى القارىء ثم تشبعها وبذلك يتحقق لها الشكل وهو ما يميز القصة عن غيرها من القصص الأخرى •

ومن المعروف أن القصة القصيرة تصور حدثا كاملا له وحدة ومع ذلك تظل قصة قصيرة من ناحية الحجم فقط لا من ناحية الشكل • فهى لاتعنى بسرد تاريخ حياة ، أو القاء أضواء مختلفة على أحداث متتابعة ، أو التركيز على زوايا متعددة للأحداث أو الشخصيات كما يفعل كاتب الرواية الذى يملك مساحة واسعة يستطيع أن يجول فيها ويصول كما يشاء ، ذلك أن كاتب القصة القصيرة ينظر الى الحدث من زاوية معينة وليس من عدة زوايا ، ويلقى عليه ضوءا معينا وليس عدة أضواء • وهو يهتم بتصوير موقف معين فى حياة فرد أو أكثر وليس بتصوير حياة بأكملها • ولابد أن يكون لهذا الموقف معنى معين أو دلالة محــددة يستشفها منه ليجسدها أمام القارىء •

من هنا كانت النهاية فى القصة القصيرة تكتسب أهميــة خاصة لأنها النقطة التى تتجمع فيها وتنتهى اليها خيوط الحدث كلها ، فيكتسب الحدث معناه المحدد أو دلالته المعينة التى يريد المؤلف أن يكشف عنها ، فهى النقطة التى يتم عندها تنوير ذهن القارىء فيما يتصل بكل التساؤلات أو اللمحات الغامضة التى أثارت شوقه لمعرفة الأسباب التى أدت اليها • ولذلك فان النهاية أو لحظة التنوير فى القصة القصيرة من أهم الأشياء التى تميز القصة القصيرة عن الرواية ، ذلك أن كل ما فى القصة القصيرة يؤدى بالضرورة الى نقطة أو لحظة التنوير التى تجسد وتبرز معنى كل ما سبقها فى القصة • فاذا خلت نهايتها من لحظة التنوير كان معنى ذلك أن مؤلفها لايكتب قصة قصيرة بل يختصر رواية طويلة فى صفحات قليلة ، لأن الرواية يمكن أن تنتهى بأى شكل من الأشكال ومع ذلك يظل معناها كاملا ، أما القصة القصيرة فيتحدد معناها بنهايتها ، أى بنقطة التنوير التى تجسد معنى الموقف أو الحدث الذى ينهض بناؤها عليه •

ومن الفروق الواضحة بين الرواية والقصة القصيرة أن الرواية تعتمد فى تحقيق المعنى على التجميع والاضــافة والتاليف أما القصة القصيرة فتعتمد على التركيز والحذف والتكثيف • فالرواية تصور نهرا متدفقا من منبعه الى مصبه أما القصة القصيرة فتبلور دوامة واحدة على سطح النهر • كذلك فان الرواية يمكن أن تروى حياة انسان من نشأته وتفاصيل حياته حتى مماته ، بل وتفسر الأسباب التى أدت الى نتائج معينة فى حياته مثل الحب والمرض والصراع والفشل والنجاح ، أما القصة القصــيرة فتكتفى بشريحة أو قطاع من هذه الحياة ، بلمحة منها ، بموقف معين ، بلحظــة متميزة تعنى شــيئا محددا ، ولذلك فهى تسلط عليهــا الضوء بحيث تنير نهايتها للقارىء معنى هذه اللحظة •

واذا كان بناء القصة القصيرة وحدة عضوية لايمكن أن تتجزأ ، كذلك فان نسيج القصة هو بدوره وحدة لاتتجزأ لأنها تجسد حــدثا متكاملا بكيانه المتميز المستقل · فكل ما فى نسيج القصة من لغة ووصف وحوار وسرد يجب أن يكون فى خـدمة الحدث ليجسـده ويطوره بحيث يصبح كالكائن الحى ، له شخصية مستقلة يمـكن التعرف عليهـا · فالأوصاف والألوان والأضواء فى القصة مثلا ، لاتصاغ لمجرد الوصف ، بل لأنها تساعد الحدث على التطور ، لأنها فى الواقع جزء عضوى من جسمه الحى · وكذلك فان اللغة التى تفكر بها الشخصية وتتكلم ، لابد أن تكون مواكبة أو نابعة من مستواها الفكرى والبيئى والثقافى وتجربتها الذاتيـة فى الحياة · فالمسألة ليست مسألة فصحى أو دارجة أو عامية ، لأن اللغة هنا عبارة عن مادة خام يقوم القاص بصياغتها طبقا لحتميات وخصـائص الموقف الدرامى الذى يعالجه ·

واذا كان كاتب القصة القصيرة يحاكى حدثا لا يشترك هو فيه بصفه شخصية ، فانه من الخطأ أن يقرر رأيا أو ينادى بفكرة فى سياق القصة الا اذا جاءت الفكرة على لسان احدى شخصيات القصة ، وكانت لها علاقة بتطور الحدث ، أى أنها نابعة بأسلوب طبيعى من فكر الشخصية أو الموقف الذى تمر به فى القصة ، والمستوى الفكرى والثقافى الذى يؤهلها للتعبير عنها · ومن الواضح أن الأسـلوب التقريرى من السلبيات التى تعيب نسيج القصة الى حـد كبير لأنه يحيل القصـة من عمل فنى الى مقالة أو دراسة تتوسل بالحكى القصصى ، لأنه سواء أكان كاتب القصة يعالج فكرة أو شخصية أو عاطفـة ما ، فان عمله يقتصر على محـاكاة حدث متكامل له وحدته وكيانه الذاتى المستقل ، لكنه اذا قدم للقارىء تقريرا عن الفكرة أو الشخصية أو العاطفة فانه بذلك يتدخل بصـفة شخصية فى تطور الحدث ويفرض نفسه عليه ، وبدلا من أن يصـوره ويجسـده للقارىء فانه يقتصر على التقرير وتقديم معلومات مجردة عنه ·

ويتحتم أيضا على كاتب القصة القصيرة أن يتجنب تقرير المعنى فى قصته ، ذلك أن المعنى فى القصة يتخللها فى البداية والوسط والنهاية ، ولايمكن ادراكه واستيعابه الا من مجموع هذه الأجزاء الثلاثة ، أما اذا احتوى جزء على هذا المعنى دون الأجزاء الأخرى ، فان ذلك يعنى أن القصة لاتصور حدثا متكاملا له وحدة · فكاتب القصة المتمكن من فنه لايعمد الى تقرير المعنى بل يجسمه ، أى يترجمه الى معادل موضوعى ، وذلك من خلال لغة الفن الحسية الزاخرة بالرموز والصـور والاستعارات والتشبيهات والاحالات والاسقاطات والتلميحات والايحاءات ·· الخ · فهو بهذا التجسيم ينتج عملا فنيا ينفرد بشخصية مستقلة تميزه عن غيره من الأعمـال الأخـرى ·

والعلاقة بين بناء القصة ونسيجها ، أو بين شكلها ومضمونها علاقة عضـــوية بحيث يستحيل التحليل النقدى للشكل بمعزل عن المضمون ، أو المضمون بمعزل عن الشكل • فشكل القصة هو الذى يحدد مضمونها كما أن مضمونها لايتبلور الا من خلال شكلها ككل • وكما أننا لايمكننا الفصل بين الشكل والمضمون ، فانه من الخطـــأ أن نقول أن لقصة ما موضوعا ما لأنه لا وجود للموضوع الا فى الأعمال غير الفنية كالدراســات والمقالات مثلا ، فهذه دراسة تدور حـــول تاريخ أوروبا الحديث ، وتلك مقالة تعالج مشكلة الأحداث أو المراهقين مثلا • لكن لايمكن القول بأن هذه القصة تعالج موضـــوع كذا أو مشــكلة كذا من المشكلات الاجتماعيـــة أو الأخلاقية أو غيرها ، لأن القصة ـ مثل أى عمل فنى آخر ـ لهـــا كيان ذاتى ، وهذا الكيان لايمــكن تجزئتـــه الى شكل ومضمون لانه يحقق أثره ويستمد كيانه ومعناه من وحدته العضوية التى لاتنفصم •

والقصة الجيدة لايمكن أن تلخص ولا أن نقول أنها تعالج موضوعا معينا أو مشكلة محددة لأنها لا تروى خبرا بل تجسد حدثا متكاملا له وحدة عضوية تمكنها من أن تؤدى وظيفتها الفنية والفكرية والجمالية التى تنفرد بها ، وهى أن تجلو لحظة انسانيـــة معينة ، فيزداد القـــارىء اقترابا من القوانين التى تحكم النفس البشرية ويصبح أكثـــر ادراكا واســـــتيعابا لجوهرها •

هذه هى الأدوات والمناهج والأساليب التى يستخدمها كتاب القصة القصيرة الجيدة فى شتى أنحاء العالم ، لكن تظل النكهة المحلية واضحة فى مضمون كل قصة لكل واحد منهم • وعلى الرغم من عالمية هذه الأدوات ، فان كل قاص متمكن من فنه يستطيع أن يخضعها ويوظفهـــا لابداعـــاته القصصية التى تحمل بصمته المتميزة بصفة شخصية ، وليست بصفة محلية فحسب •

ولابد أن يسجل تاريخ القصـــــة المصرية لمحمد تيمور وعيه المبكر بتقنيات القصة القصيرة فى مطالع القـــرن العشرين وهو لم يتجـــاوز الخامسة والعشرين من عمره • فلم يكن لفن القصة القصيرة أية تقاليـــد سابقة فى الأدب العربى ، بل ان الرواية نفسها لم تكن قد ترسخت بعد كجنس أدبى بمفهومه العلمى الحديث • ومع ذلك استطاع تيمور أن يواكب انجازات ادجار آلان بو ، وجى دى موباسان ، وأنطون تشيكوف ، ويعاصر ارنست هيمنجواى ، وكاثرين مانسفيلد ، ولويجى بيراندللو وغيرهم من رواد القصة القصيرة فى العالم ، بل انه زمنيا يمكن القول بأنه ســـبق بعضهم • ومن يتعرض لتحليل قصصه القصـــيرة يدرك مدى تمكنه من

تقنياتها وأدواتها الفنية ، وفى الوقت نفسه مدى وعيه بالطبيعة البشرية فى احتكاكها بمجتمعه المعاصر له ٠

استطاع محمد تيمور أن يجمع بين عنصرى الأصالة المحلية والمعاصرة العالمية ، بين الوظيفة الدرامية للخلفية الوصفية والحس التشكيلى الجمالى٠ كما تخلص من كل المحسنات والزخارف اللفظية التى كانت سائدة فى كل كتابات عصره ٠ فالأسلوب عنده وسيلة وليس غاية ، فهو من التدفق والانسيابية والشفافية بحيث لايقف حاجزا بين القصة والقارىء الذى لا يكاد يشعر به وبمنحنياته انعطافاته وتحولاته ٠ وبذلك يركز كل انتباهه الفكرى والوجدانى على الشكل الفنى والنسيج الفكرى والحوار الدرامى فى القصة ٠

وبذلك مهد الطريق لمن جاء بعده من كتاب القصة القصيرة ، ووضع لهم التقاليد التى تقنن أساسيات الصنعة الفنية ، فى حين لم يكن أمامه أية تقاليد أو أصول حين شرع فى كتابة قصصه القصيرة سوى ما استقاه من استيعابه للأدب الغربى والعالمى ٠ ويبدو أن مصطلح « القصة القصيرة » لم يكن قد ترسخ بعد فى تلك المرحلة المبكرة من القرن العشرين ، ولذلك وضع تيمور لمجموعته القصصية « ما تراه العيون» عنوانا جانبيا هو « قطع قصصية مصرية » ٠ وبرغم تواضع هذا العنوان ، فانه أرخ بمجموعة « ما تراه العيون » فجر القصة القصيرة سواء فى الأدب المصرى أو العربى ٠

وبرغم المضمون الواقعى الذى استمد عناصره الأساسية من ملامح المجتمع المعاصر وشخصياته ومواقفه ومفاهيمه ، فانه لم يسخر قصصه كى تكون مجرد صور باهتة أو نسخ مكررة لما يدور على أرض الواقع الذى كان بمثابة مادة خام قابلة لاعادة الصياغة والتشكيل طبقا لمتطلبات البناء الدرامى للقصة ، بل انه كان يلجأ أحيانا ــ دون قصد منه ــ الى استخدام أسلوب القطع الذى رسخه فيما بعد فن السيناريو السينمائى ، وهذا دليل على وعيه الحاد بعنصر التكثيف الذى تنهض عليه القصة القصيرة بحيث يقطع ويحذف كل ما يشكل عبئا تفصيليا لا لزوم له على بناء القصة ٠ واذا ما احتاج الى القاء ضوء فاحص وسريع على ماضى الشخصية والأسباب القديمة التى أدت الى النتائج الراهنة فانه يلجأ أيضا الى أسلوب « الفلاش باك » أو استرجاع الماضى حتى تتسق الأحداث والمواقف عبر التسلسل الزمنى ٠

وصلة تيمور الحميمة بمجتمعه لم تدفعه الى القيام بدور الواعظ أو المرشد أو المصلح الاجتماعى لأن عينه كانت دائما على دوره كفنان وأديب، صحيح أنه عالج فى مضامينه الفكرية سلبيات المجتمع المعاصر ، وقام

بتعرية صور عديدة من الزيف الاجتماعى ، وصراع الأجيال خاصة فى علاقة الشد والجذب بين الآباء والأبناء ، كما سخر من الشخصيات الطفيلية ، وألقى أضواء فاحصة على حياة الشباب الضائع والعاطلين بالوراثة ، ومع ذلك لم تجرفه هذه التيارات الاجتماعية المتضاربة والمتلاطمة بعيدا عن وعيه الراسخ بتقنيات القصـــة القصيرة كفن له أصول لابد من وضعها دائما فى الاعتبار ، وكجسر يصل بينه وبين جمهوره من القراء ٠

ولعل هذه الحاسة الفنية المرهفة كانت سببا أو نتيجة لهذا الحب الحانى الذى غمر به تيمور شخصياته الضعيفة المهزوزة والمترددة والقلقة بأسلوب يقترب كثيرا من منهج أنطون تشيكوف ، ولذلك ايمـانا منــه أن الضعف سمة من سمات التكوين البشرى ، فهو يحنو على الضعفاء ويعرى من يدعون أو يتظاهرون بالقوة التى لاتقهر ، والثقة التى لاتحد بالنفس ٠ ومن الصعب أن نجد فى قصصه شخصيات بطوليــــة تنظر الى واقعها من عل ، بل معظمها شخصيات أسيرة الواقع بطريقة أو بأخرى ٠ ومن العلاقة العضوية أو الجدلية بين الشخصيات والظروف الواقعية المحيطة بها ينمو التفاعل أو الصراع ليشكل العمود الفقرى لأحداث القصة ومواقفها وبالتالى شكلها الفنى بصفة عامة ٠

فى قصة «فى القطار » التى كتبها محمد تيمور فى ٧ يونيـــو سنة ١٩١٧ يجسد بناء القصة من خلال الصراع أو التضارب بين التيــــارات الفكرية التى تحكم المجتمع ٠ فالقطار الذى تدور فيـــه مواقف وحوارات القصة هو رمز للمجتمع فى حركته الوئيدة التى لا تتوقف أبدا ، واذا توقف فى بعض المحطات فذلك لكى يستأنف ســيره أو انطــلاقه مرة أخرى ٠ وقد تبلورت هذه الحركة بعد الركود الذى بدأت به القصة من خلال حياة الرواى المنعزلة التى تصــــل الى درجة الاكتئـــاب الرومانسى برغـم أنه استيقظ على :

« صباح ناصع الجبين يجلى عن القلب الحزين ظلماته ويرد للشيخ شبابه ، ونسيم عليل ينعش الأفئدة ويسرى عن النفس همومها ٠ وفى الحديقة تتمايل الأشجار يمنة ويسرة كأنها ترقص لقدوم الصباح ، والناس تسير فى الطريق وقد دبت فى نفوسهم حرارة العمل ، وأنا مكتئب النفس أنظر من النافذة لجمال الطبيعة ، وأســـائل نفسى عن سر اكتئابهـــا فلا أهتدى لشىء ٠

« تناولت ديوان موسيه وحاولت القراءة فلم أفلح ، فألقيت به على الخوان وجلست على مقعد واستسلمت للتفكير كأنى فريسة بين مخالب الدهــر ٠

« مكثت حينا أفكر ثم نهضت واقفا وتناولت عصاى وغادرت منزلى وسرت وأنا لا أعلم الى أى مكان تقودني قدماى الى أن وصلت الى محطـــة باب الحديد وهناك وقفت مفكرا ثم اهتديت للسفر ترويحا للنفس ، وابتعت تذكرة ـ درجة ثانية ـ وركبت القطار للضيعة لأقضى فيها نهارى بأكمله » .

هذه هي افتتاحية القصة ذات الايقاع البطىء المجسد لانعزال الراوى أو البطل عن تيار الحياة المتدفق . فلم تفلح كل مظاهر الطبيعة الناعسة والمبهجة ، ولا ديوان موسيه بكل رومانسيته الحالمة في اشاعة البهجة في نفسه ودحر هجمات الاكتئاب عليه . ولم يجد وسيلة للخروج من هذه الأحاسيس الممضة سوى ركوب القطار والانغماس في تيـــار المجتمع . واختياره الدرجة الثانية في القطار يرمز الى الطبقة الوسطى التى تعد الميزان أو المقياس الحقيقي للمجتمع ككل ، كما نراه متجسدا ومتبلورا في القطار بطول القصة .

كانت أول شخصية تدخـل ديـوان العـربة شـيخا من المعممين ، أسمر اللون ، طويل القامة ، نحيف القوام ، كث اللحية . ويواصل تيمور وصف الشخصية بلمحات سريعة كأنها ضربات فرشـــاة ، دون أن يقرر شيئا بخصوصها أو يبدى رأيا بشأنها ، بل يتركها تتحرك وتسلك أمامنا بتلقائية بالغة . بل ان انشغالنا بها أو انشغال البطل أو الراوى بها اذ أنه يكاد يتكلم من موقف القارىء الذى يتوحد بالتـــالى معه ، يمنعنا من رؤية الشاب الذى دخل أيضا دون أن نلحظه لسيطرة الشيخ المعمم على المشهد . ثم دخل أفندى وضاح الطلعة حسن الهندام وهو يتبختر في مشيته ويردد أغنية طالما سمعها الراوى من باعة الفجل والترمس . ثم تلاه شيخ يبلغ الستين ، أحمـر الوجه ، براق العينين ، يدل لون بشرته على أنه شركسى الأصل ، وكان ممسكا مظلة أكل عليها الدهر وشرب ، أما حافة طربوشه فكانت تصل الى أطراف أذنيه .

كان الراوى يطالع جريدة ويتابع ما يجرى فى الوقت نفسه ، في حين انشغل الشيخ المعمم بمداعبة حبات مسبحته ، والشاب بقراءة رواية في سلسلة « مسامرات الشعب » ، والشيخ الشركسى الأصل بتفحص وجوه الحاضرين . ووسط هذا الجو الذى يصفه تيمور ببراعة واقعية وموحية ، يتحرك القطار والشركسى يسأل الراوى عن أية أخبار جديدة في الجريدة التى يتصفحها فيرد عليه بأنه لاشىء يستلفت النظر سوى اهتمام وزارة المعارف بتعميم التعليم ومحاربة الأمية ، وهو الموضوع الذى سيدور حوله الصراع الفـكرى والاجتماعى بطول القصـــة ، بصفته المحك الذى يصعب على أية طبقة أن تتفاداه أو تقف منه موقف الحياد ، والعمود الفقرى للبناء الحضارى للمجتمع وللشكل الفنى للقصة في الوقت نفسه .

يصل القطار الى محطة شبرا ليصعد منها أحد عمد القليوبية ممثلا لشريحة أخرى من شرائح المجتمع • وهو رجل ضخم الجثة ، كبير الشارب، أفطس الأنف ، له وجه به آثار الجدرى ، تظهر عليه مظاهر القوة والجهل ، وغير ذلك من الأوصاف التى يحرص تيمور على تقديم شخصياته بها ، سواء على مستوى المظهر أو السلوك أو التفكير ، حتى يبتعد عن الأسلوب التقريرى بقدر الامكان ، ويشحن قصته بجو خاص بها وزاخر بشخصيات نراها ولا نسمع عنها • فهى تتحرك وتفكر وتتجادل وتتصارع وتحاول اثبات وجودها أمامنا •

وبعد آن انتهى تيمور من استعراض الخطوط الأساسية التى ستشكل قصته ، ترك مرحلة البداية الى مرحلة الوسط التى ستتشابك فيها الخيوط وتتناقض طبقا لاختلاف وجهات النظر التى تمثلها الشخصيات بخلفياتها الاجتماعية والثقافية والبيئية والفكرية المختلفة • وكان الحوار الذى دار بين الشخصيات بمثابة العمود الفقرى للصراع الدرامى فى القصة والذى أشعله الشركسى بقوله :

ـ يريدون تعميم التعليم ومحاربة الأمية حتى يرتقى الفلاح الى مصاف أسياده ، وقد جهلوا أنهم يجنون جناية كبرى •

وعندما يتساءل الراوى عن نوعية هذه الجناية ، يجيبه الشركسى بأنه شاب لايعرف العلاج الناجع لتربية الفلاح والذى يتمثل فى السوط التى لايكلف الحكومة شيئا وقد اعتاده الفلاح من المهد الى اللحد ، أما التعليم فيتطلب أموالا طائلة • واذ بالعمدة ينضم للشركسى مؤكدا أنه لولا كبح جماح الفلاح لارتكب مالا يحصى من الجرائم • أما التلميذ فقد ظهر على وجهه الاشمئزاز وكلما هم بالكلام منعه حياؤه وصغر سنه ، لكن الراوى لم يطق سكوتا على ما فاه به الشركسى فقال له :

ـ ان الفلاح يابيه انسان مثلنا وحرام أن لايحسن الانسان معاملة أخيه الانسان •

وكان الراوى قد ألمح فى البداية الى أخلاقيات الشراكسة عندما اختطف الجريدة من يده دون أن يستأذنه ليقرأها ، ولم يدهشه ما فعل لدرايته بحدة الشراكسة • وكان سلوك الشركسى بعد ذلك امتدادا لهذا التكوين النفسى والاجتماعى والثقافى •

واحتدم الصراع بين الشركسى والعمدة من جهة وبين الراوى والتلميذ من جهة أخرى ، لدرجة أن العمدة أسكت التلميذ عندما ناداه « بحضرة العمدة » وأمره بأن يقول له « ياسعادة البك » لأنه حاز الرتبة الثانية منذ عشرين سنة ، لكن التلميذ يواصل تحديه قائلا له :

ـ الفلاح ياحضرة العمدة لايذعن لأوامركم الا بالضرب لأنكم لم تعودوه غير ذلك · فلو كنتم أحسنتم صنيعكم معه لكنتم وجدتم فيه أخا يتكاتف معكم ويعاونكم ولكنكم مع الأسف أسأتم اليه فعمد الى الاضرار بكم تخلصا من اساءتكم · وانه ليدهشني أن تكون فلاحا وتنحي باللائمة على اخوانك الفلاحين ·

ويتفرع الصراع الاجتماعي والفكري عندما يقول العمدة للشركسي ان الكلام الذي سمعه هو من نتائج التعليم ، فيسخر الشركسي من التلميذ بقوله : « نام وقام فوجد نفسه قائم مقام » · أما الأفندي الأنيق فيقهقه ضاحكا ومصفقا بيديه تأييدا للتلميذ ، فيشتبك معه الشركسي وهو يبصق على الأرض · « أدبسيس ·· بس فلاح » · وعندما أراد العمدة أن يحكم الشيخ المعمم في القضية المثارة ، وجده أكثر تطرفا في اهانة الفلاح ، فما كان من التلميذ سوى أن واصل صموده :

ـ حرام عليك يا أستاذ · ان بين الغني والفقير من هو على خلق كما أن بينهم من هو في الدرك الأسفل ·

ثم يتفرع الجدل الى العلاقات الأسرية والاجتماعية ومدى تأثرها بانتشار التعليم ، دون أي أمل في التقاء بين وجهات النظر المتضاربة بحيث يجسد تيمور مدى التحجر والسكون والركود الذي بلغه المجتمع نتيجة لسيطرة الشراكسة ومن سار في ركابهم من أمثال العمدة والأستاذ · وتنتهي القصة بالصورة التالية :

« ووقف القطار في قليوب فقرأت الجميع السلام وغادرتهم وسرت في طريقي الى الضيعة وأنا أكاد لا أسمع دوي القطار وصفيره وهو يعدو بين المروج الخضراء لكثرة ما يصيح في أذني من صدى الحديث » ·

وقد لايلمس القارىء في هذه النهاية لحظة تنوير مادية ملموسة ، لكن تيمور ترك التفاعلات الجارية في القصة تشق مساراتها بأسلوب تلقائي وطبيعي · فالقضية مثار الجدل والصراع في القصة لايمكن حسمها في مجرد ثرثرة عابرة أثناء السفر ، خاصة اذا كان المجتمع لم يبلغ عصر التنوير بعد · واذا كان القطار ـ وخاصة الدرجة الثانية فيه ـ يرمز الى سير المجتمع الى آفاق أخرى بحكم حتمية الحركة والتطور ، فان الرجعيين والمتخلفين لن يستطيعوا مواصلة سيطرتهم وتحكمهم لأنهم يتحدون حركة الزمن التي لاتهدأ أبدا · قد تتوقف أو تسترخي أو تترهل أو يصيبها العطب عند بعض المحطات ، لكنها سرعان ما تسترد عافيتها وحيويتها وتعاود الانطلاق على قضبان تحدد لها مسارها بعيدا عن المتاهات الجانبية

والطرق المسدودة طالما أن هناك قوى مستقبلية تتمثل فى أمثال الراوى الشاب والتلميذ الذى استطاع مقاومة تيارات الرجعية والتخلف .

ثم تتجلى لحظة التنوير الحقيقية عندما يسير البطل أو الراوى فى طريقه الى الضيعة ليستمتع بالسلام والهدوء اللذين افتقدهما فى المدينة وفى القطار . ولاشك أنهما من صنع الفلاح الذى تنهض على أكتافه هذه الحياة التى ترمز اليها الضيعة بكل ما تحمله من خصوبة ووفـرة وانتاج وتناغم وسلام وهدوء وخير عميم . واذا كان صـدى الحديث فى القطار أعلى صخبا ودويا من صفير القطار ودويه ، فان ظهور صورة المروج الخضراء يؤكد لنا أن الفلاح هو صانع الحيـاة الحقيقية فى صمت وسـكون عبر العصور . أما البورجوازية الصغيرة أو الكبيرة فلا تملك سـوى الثرثرة والسفسطة ومحاولة ابقاء الحال على ما هى عليه ، لكنهـا واهمة لأنه فى النهاية لايصح الا الصحيح . ومن يحاول السباحة ضد تيار الزمن لابد أن يسقط غريقا فى قاع دواماته التى لاتنتهى .

وعلى الرغم من أن تيمور اسـتعان بعد ذلك فى مسرحياته باللهجة العامية فى حواراتها الدراميـــة ، فانه لجـأ فى قصصـه الى الفصحى فى الحوار . لكن تمكنه من الفصحى بكل مستوياتها ودلالاتهـــا وايقاعاتها السلسة المتدفقة ، جنب القارىء الشعور بأى تصنع أو افتعال أو فجوة بين تكوين الشخصية النفسى والبيئى وبين ما تستخدمه من ألفاظ وتعبر عنه من أفكار . وهذا دليل على أن لغة الحوار عند تيمور ، فصحى كانت أم عامية ، هى مادة خام قابلة للصياغة والتشكيل طبقا لمتطلبات الموقف الدرامى الراهن ، فهى فى نظره لغة فنية ودرامية أولا وأخيرا ، وليست قضية فصحى أو عامية .

فى قصة « عطفة (الـ ...) منزل رقم ٢٢ » يواصل تيمور سرد قصصه بضمير المتكلم على لسان الشخصية الرئيسية حتى يكسب المواقف مصـداقية نابعة من كونهـــا شاهد عيـان على ما يجـرى من أحداث . فقد يظن القارىء عندما يقرأ أول قصة له أن ضمير المتكلم فيها هو لسان حال المؤلف نفسه ، لكنه عندما يواصل قراءة القصص تباعا سيدرك أن ضمير المتكلم فى بعضها هو لسان حـال احدى شخصياتهـا التى تقوم بدور ايجابى فى تطوير المواقف وبناء القصة بصفة عامة . ولا شك أن رواية الشخصية المنغمسة فى الأحداث بل والمتورطة فيها ، أكثر اقناعا وحيوية من السرد الذى يقوم به المؤلف من خارج القصة كطرف محايد .

واذا كان المضمون الفكرى الذى جسده تيمور فى قصة « فى القطار » مضمونا مصريا صرفا برغم جانبه الانسانى العام وهو تعميم التعليم ومحاربة الأمية ، فانه فى هذه القصة يعزف نغمة محليـة بحتـة وتتمثل فى قضية

المرأة وموقف المجتمع منها مع اطلالة أيضا على الجانب الانســـانى الذى يتعدى حدود الزمان والمكان · فقد كتبها فى ١٨ يونيو ١٩١٧ ، ولا شك أنه استوحى ملابســاتها من المجتمع المعاصر ، ومع ذلك فان من يقــرأها الآن يستطيع لمس القضية الانسانية الأشمل من قضية المرأة فحسب ·

بل ان القصة تحتوى على عنصر التشويق منذ أول لحظة فيها مما منح المضمون الفكرى والشكل الفنى حيوية واثارة للقارىء المنتظر للحظة التنوير بشوق بالغ · فهو لم يذكر اسم العطفة فى العنوان ، وكذلك اسم الوزارة التى يعمل بها الراوى أو البطل ، مما يوحى بمحاذير شائكة قد تسبب حرجا لأطراف بعينها اذا ما تم ذكر الاسمين ، بل ان مجرد اخفاء الاسمين عن القارىء نفسه لايعنى سوى أنه بدوره طرف من الأطراف المعنية التى يجب ألا تعلم حتى لاتشارك فى مزيد من الاحراج وجرح مشاعر الآخرين ·

وهذه القصة تعتبر من النماذج الكلاسيكية للقصة القصيرة بما تحويه من مراحل متبلورة : بداية ووســط ونهاية بحيث تأتى لحظـــة التنوير لا لتنير وتعرى المواقف السابقة فحسب ، بل ولتسخر منها أيضا · فهى تدور بين زميلين أو صديقين هما حسن البطل والراوى وأمين الذى يعتبر القطب الآخر للقصة · وهما متقاربان فى الميول والمشارب : أمين يحب الخمر وحسن لايبغضها ، الأول زير نساء والثانى يبحث عن المرأة فى كل مكان ، فلا فرق بينهما سوى أن أمين متزوج وحسن أعزب ، لكنه ليس بالفرق الكبير لأن أمين لايرى زوجته الا ست ساعات فى كل يوم يقضيها وهو مستلق على ظهره بجوارها يغط فى نومه ، فزوجتـــه فى نظـــره كالوسادة فى نظر حسن ·

ربطت بينهما الزمالة فى العمــل ، والصداقة بعد العمل ، فكانا يقضيان عصر كل يوم فى « سبلنددبار » ، واذا دنا وقت العشاء أكلا سويا فى مطعم « أوبليسك » أو معطم « أركل » وكاسات الجعة تحف بالمائدة · ثم يقضيان الليل فى أحد المسارح أو فى بيت من البيوت المفتوحة أبوابها للناس أجمعين · ثم يرجع كل الى منزله فكان حسن يســـير مع أمين الى باب بيته فى عطفة (الـ ···) رقم ٢٢ ثم يتركه حسن فى طريقه لمنزله ·

ووسط هذا العشق الجارف للحيـــاة ومباهجها لابد أن نطلع على آرائهما فى النساء لنعرف عشق أمين للنساء اللاتى يرتدين « الملاية اللف » أو الازار البلدى كما يسميه تيمور فى حين لايرى حسن فى ذات الازار البلدى الا امرأة قذرة مبتذلة يأنف منها كل ذى ذوق سليم · ويعترض أمين على رأى حسن من واقع خبرته العريضة والعميقة بدنيـــا النســاء ويؤكد له أن بينهن نساء ذوات حسب ونسب يخشين الفضيحة فيتسترن بهذا الازار حتى لايعرفهن أحد من أزواجهن ، وهو على استعداد أن يسرد له

حوادث وقعت له مع أمثالهن ، ثم ينهمك فى سرد قصص كثيرة ذهل حسن لسماعها لدرجة أنه ظن أن ليس فى مصر من الاسكندرية الى أسوان امرأة عفيفة ، فيؤمن أمين على هذا الظن بقوله : « كل النســـــاء خائنات وعبثا الثقة بهن » ·

عندئذ فطن أمين لما يدور فى عقل حسن ، وهو متزوج ويغــار على زوجته فقال له بمنتهى الثقة وهو يبتسم :

ــ ما الذى أسكتك ؟ أيدهشــك أنى أرمى النساء بالخيانة وبينهن زوجتى ؟ ولكن امرأتى ياصاح فى مأمن من كل ذلك لأنها تعيش مع أمى ، وأمى من النساء اللواتى لا تفلح معهن شدة ولا رجاء ·

وذات عصر لم يأت أمين فى ميعاده للقــاء حسن الذى أصابه الملل فقام ليتمشى فى شارع بولاق الذى قدمه تيمور كأننا نشاهده على شاشة السينما وهو يموج بالناس من مصريين وأجانب ، ومنهم من يتتبع النساء ، ومن النساء من يدخلن محل شيكوريل أو شملا لشراء حاجياتهن ·

وقف حسن فى الشارع عندما رأى امرأة مرتدية ازارا بلديا أو ملاية لف ، وتذكر حديث أمين فى الصباح الذى أزال حساسيته ضدهن بعد أن أكد له أن بينهن نساء ذوات حسب ونسب يخشين الفضيحة فيتسترن بهذا الازار حتى لا يعرفهن أحد من أزواجهن · فاذ بحسن يتبــعها بدون تردد وقد أعجبه قوامها النحيل ولحظها الفاتك · سار وراءها طويلا الى أن وصلا الى حديقة بولاق ليتجرأ ويخاطبها بل ويغازلها فتتمنع وهى راغبة فى حوار لماح وكاشف لما يدور داخلهما دون أن يصرحا به · ويقضــيان العصر سويا فى مصر الجديدة ، ويدخلان ملاهى لونا بارك ، ويصعدن على الجبل الروسى راكبين القطار الصغير فكانت تمسك بملابسه كلما صعد بهما القطار أو هبط ·

ومع نهاية هذه النزهة الجميلة تتظاهر بالاسراع فى العودة الى بيتها وعندما يتشبث بها تصارحه بأن زوجها لا يتعشى فى المنزل ، ويتفقان على قضاء ساعة أخرى كانت فى مكان يبدو أنها لم تكن تجهله · وعادا منتشيين فى المترو ليهبطا منه فى ميدان باب الحديد ويركبا عربــة كانت تنتظر بجوار مقهى البســفور ، أخذتهما الى ميدان عابدين حيث طلبت منه أن يغادرها ، فأجابها لسؤالها وأعطى للحوذى عشرة قروش وودعها بعد أن تواعدا على اللقاء بعد يومين ·

كانت قد استحلفته ألا يتبعها وهى تسرع بخطوات قلقة الى بيتها · لكن قبل أن تغيب عن عينيه لم يستطع أن يفى بوعده عندما ألــح عليه خاطر أجبره أن يعرف أين تسكن حتى اذا ما أخلفت موعدها ، انتظرها

كل يوم أمام باب بيتها . ولما اقترب منها سأل الله ألا تلتفت فتراه ، لكن المفاجأة المذهلة أنه هو الذى رآها بعد قليل وهى تسير فى عطفة (الـ٠٠)، فدق قلبه دقات متوالية حتى وصلت الى المنزل رقم (٢٢) ، ثم التفتت لترى ان كان هناك أحد يتبعها ، لكنها لم تتبينه فى الظلام ، ودخلت المنزل ليقف كالصنم لايتحرك قبل أن يعود كاسف البال واحساس بالذنب يكاد يقتله لما ارتكبه وان لم يكن عمدا . لقد أصبحت زوجة صديقه عشيقة له ، بل انها كانت عشيقة غيره من قبل .

هكذا بلغ تيمور بقارئه لحظة التنوير بتلقائية بل وحتمية ترتبت على ما سبق من أحداث ومواقف . فماذا يمكن أن تفعل امرأة متزوجة وهى فى عنفوان شبابها وزوجها لا يراها الا ست ساعات فى كل يوم يقضيها وهو مستلق على ظهره بجوارها يغط فى نومه ؟! وماذا يمكن أن يفعل الصديق الذى لم يكن يرى فى المرأة ذات الملاية اللف سوى امرأة قذرة مبتذلة يأنف منها كل ذى ذوق سليم ، لكن الزوج أغراه بهذا الصنف من النساء من ذوات الحسب والنسب اللواتى يتسترن بهذه الملاية حتى يتجنبن الفضيحة ؟!

ان كل الحوارات والتلميحات والمواقف السابقة تحتم وقوع ما وقع فى لحظة التنوير . وقد يعتقد القراء أنها صدفة مفتعلة . أن يلتقى حسن – من بين كل الرجال – بزوجة صديقه أمين !! لكن الصدفة تصبح مفتعلة لو خلت من عنصر الاحتمال المتوفر فى هذه القصة طالما أن الزوجة اعتادت من قبل ، الذهاب مع رجال آخرين لاطفاء النيران المستعرة داخلها التى لم يعبأ بها زوجها لانشغاله بنساء الآخرين. وما ينطبق عليهم ينطبق على صديق زوجها بصفته واحدا منهم .

ومن الواضح أن تيمور لم يتدخل للوعظ والارشاد والتوجيه ، بل ترك التطور الدرامى للمواقف والحوارات يبلور المنظور الأخلاقى الساخر من الثقة المزيفة فى النفس عند الرجل الذى يعبث بأعراض الآخرين ظنا منه أن عرضه فى مأمن ، لمجرد أن أمه تقف لزوجته بالمرصاد ، وتحصى عليها حركاتها وسكناتها . فمن الغباء الشديد أن يتصور الانسان أنه أذكى من كل الناس ، وينطلق مرحا فى الأرض بناء على هذا الظن الساذج! ولذلك فان لحظة التنوير الساخرة المريرة التى تنتهى بها القصة ، والمفاجأة الدرامية التى تستعيد فى ذهن القارىء كل التلميحات والاشارات السابقة ، أقوى من أى أسلوب تقريرى كان من الممكن أن يلجأ اليه المؤلف لتأكيد المضمون الفكرى والأخلاقى فى قصته . ولذلك كان بناء القصة محكما منذ بدايتها وعبر وسطها حتى نهايتها بحيث لا نستطيع أن نحذف منه جملة أو نضيف اليه أخرى . فهى سلسلة متصلة من الأسباب والنتائج الحتمية من خلال التفاعلات والتداخلات التى وقعت بين خيوط

نسيجها بحيث تكون آخر موقف فيها نتيجة طبيعية لأول موقف بدأت به ، سواء على مستوى السرد أو الحوار أو تيار الشعور واللا شعور أو الخلفية الوصفية .

في قصة « بيت الكرم » التي كتبها محمد تيمور في ٢ أغسطس ١٩١٧ تتوالى أمامنا مشاهد النفاق والانتهازية بأسلوب زاخر بالملاحية والسخرية والتهكم من خلال التحول المفاجىء في سلوك الشخصيات دون مبرر سوى النفاق والمصلحة الشخصية . والتطرف في اظهار المشاعر حتى يكونوا ملكيين أكثر من الملك نفسه ، وغير ذلك من الميول والحيل والتوجهات والمظاهر الخادعة التي بنى عليها كاتب كبير مثل موليير أمجاده . ولذلك كانت المواقف هي التي تعرى النوايا الدفينة ، والشخصيات هي التي تتكلم وتعبر عن مصالحها الذاتية دون أى تدخل من المؤلف ، كعادة تيمور الذى أظهر في هذه القصة لأول مرة موهبته في الرسم الكاريكاتيرى للشخصيات بهدف ابراز العيوب الاجتماعية والمثالب الأخلاقية التي تشكل الدوافع الحقيقية لسلوكها وبالتالي تشكل البناء الدرامي للقصة كلها .

وهذه القصة مروية أيضا على لسان شاهد عيان حتى يقنع القارىء بحقيقة وواقعية المبالغات الكاريكاتيرية التي وردت بها . وهذه المعالجة الكاريكاتيرية كانت ضرورة فنيـة لتصوير السفة والتفاهة والغباء والسطحية التي سيطرت على سلوك البطل وتفكيره الذى شابه أباه فما ظلم . فقد ورث أبوه عن جده ثروة طائلة تزيد على ألفي فدان أضاع معظمها في الخمر والنساء ، فلم يترك لأولاده بعد موته الا ثلاثمائة من الأفدنة وعشرة من الرفاق كان ينفق عليهم ليأتنس بحديثهم ويقتل الوقت معهم .

وأصبح الولد الأكبر بطل قصتنا هذه ـ محمد بك مجدى ـ بعد وفاة أبيه رئيس أسرة مجدى الذى هلل له الرفاق القدامى عندما وجدوا فيه خير خلف لأبيه فلقبوه بابن العز والأمارة ورب البيت الذى لم يغلق بابه في وجه سائل . ولم يكن محمد بك قد تلقى من العلم والتربية ما يساعده على كشف نفاقهم وانتهازيتهم ، فسار على درب أبيه ، وجلس بينهم مثل أبيه في صدر المكان وهم حواليه يكاد يدفعهم الخشوع والامتثال الى الركوع والسجود .

اعتاد أن ينزل من الحريم الى السلملك في جلباب أبيض وعباءة من الحرير الأبيض ، عارى الرأس ، منتفخ العينين وقد نسج السهر لكل واحدة منهما اطارا أحمر ، وهو يمشى في زهو وتيه ، معجبا بنفسه ومحتقرا للآخرين الذين يدعون الذل والمهانة بهدف التقرب والاستفادة

من أمواله التى سعى لحرمان أخته الكبرى من نصيبها فيها عندما تقدم لطلب يدها ابن أحـد البكوات ، لأن استقلالها بنصيبها بعـد زواجها سيحرمه من حصتها التى تساعده على الصرف على حفلات الأنس والطرب ٠

كان لا يفيق من نومه الا فى الساعة السادسة ، كما كان من عادته النوم بعد الغداء ٠ وعندما كان يدخل غرفة الاستقبال ، ينتفض الرفاق واقفين للقائه ، وهو يتظاهر بأنه تآئه النظر حتى لا يقال انه يتنازل لرؤية أحدهم ، ثم ينادى الخادم لاحضار زجاجات الويسكى وتوزيع الأقداح على الحاضرين وفى مقدمتهم شيخ سكير أحيل على المعاش الذى لم يساعده على شراء الخمر والقيام بأود أسرته ، فلجأ لمحمد بك الذى يرحب بكل من يظهر التفانى فى محبته ، والخضوع لآرائه ، والحاجة العظمى لماله وطعامه وشرابه ، بالاضافة الى قدرة الشيخ على اطلاق النكات الظريفة المستملحة التى تلقى قبولا وترحيبا فى قلب سيده ٠

ولم يكن فى تلك الحاشية المنافقة الانتهازية رجل يحب الآخر ، فكلهم متنافرو المشارب ، مختلفو الميول ، متضاربو المصالح ، ولم يتحدوا الا على انتهاز الفرص للحصول على أكبر مغنم ممكن من أموال البك ٠ ومن أجل هذا الهدف الاستراتيجى عندهم فانهم يأتون بكل الأفعال المعقولة وغير المعقولة طالما أنها تضرب على أوتار التفاهة والغباء والغرور والعنجهية عند ولى نعمهم ٠ فمثلا نرى الشيخ السكير صاحب النكات الظريفة وهو يقول للبك :

« ـ سيدى وولى نعمتى٠٠ هل ليدك الشريفة أن تتناول الكمنجة٠٠ ولم يمهله البك أن يتم قوله فنهره قائلا :

ـ كفى مجونا وهزرا ٠

اندهش الرفاق لمـا فاه به البك لاعتقـادهم أنه يحب من يتغنى بشهرته الواسعة فى الكمنجة ٠ اندهش الجميع وسكتوا ولكن شـيخنا السكير لم يندهش ولم يسكت بل ابتسم ابتسام الفائز وقال وفى صوته رنة الرجاء والاستعطاف :

ـ الناس لا تشك فى هزرى ومجونى وهم أيضا لا يشكون فى نبوغك وعبقريتك فهل لسيدى أن يتنازل ويشنف آذان عبيده ٠

ونظر البك للسماء مادا يده لوجهة الشيخ ، ففطن صاحبنا لما يدور فى خلد البك فمشى على أطراف أصابعه الى أن وصل لتلك اليد الشريفة وتناولها فى يده وقبلها مرارا وهو يرجو ويستعطف ، فقبل البك رجاءه وشنف آذان رفاقه » ٠

هذه الصورة الكاريكاتيرية تعرى بمبالغاتها الساخرة طبيعة المنافق

والطفيلي والانتهازى . ويترك لنا المؤلف مهمة تصور كيف شنف البك آذان رفاقه ؟؟ ومدى الفجوة بين عزفه النشاز وبين آهات الاستحسان والاعجاب والوله الصادرة عن الأفواه الكاذبة المرائية ؟!

ولا يتوقف النفاق والرياء عند هذا الحد ، بل يواصلان التصاعد عندما دخل عليهم رفيق آخر هللوا لقدومه وصفقوا ، ولكن البك عبس في وجهه ، وصافحه بجفاء وغضب فانقلب تهليل الجماعة الى نفور وازدراء ، واستمر البك يضرب الكمنجة ورؤوس الرفاق تميل طربا الى أن انتهى فألقى بها على المائدة .

وقانون الفساد يؤكد أنه اذا استشرى فانه يصبح كالنار فى الهشيم لا يقف عند حد . ولذلك تتعدد التنويعات على لحن الفساد الذى يطرب له الرفاق أيما طرب . فقد كان أحد رفاق البك عازف ماهر على العود ، وهو فتى فى مقتبل العمر ، جميل الصورة ، أهيف القد ، اذا مشى تثنى كما يتثنى الغصن وقد لعب به النسيم . وكان البك يميل لمحادثته على انفراد لعذوبة ألفاظه ورقة حديثه ، فكان لا يصبر على فراقه دقيقة واحدة ، ولهذا أسكنه البك فى غرفة من السلملك حتى اذا احتاج لرؤيته يكون تحت الطلب .

وتتجلى نظرة تيمور الموضوعية فى أنه قام بتعرية سلبيات وفضائح الطبقة الارستقراطية والموسرة برغم انتمائه هو شخصيا اليها . فهناك من الكتاب والأدباء من ينصب نفسه محاميا للدفاع عن طبقته وابراز فضلها على الطبقات الأخرى لمجرد أنه ينتمى اليها وهى التى أنجبته . لكن المفكر والأديب ذا النظرة الانسانية الشاملة والرؤية الواقعية التحليلية يخترق ببصره وبصيرته كل الحواجز الطبقية والاجتماعية والاقتصادية بل والزمانية والمكانية كى يستطيع أن يطل على احتمالات المستقبل والنتائج المترتبة على الوضع الراهن التى قد يعجز البشر العاديون عن ادراكها .

وقد يظن بعض لقراء أن المواقف التى نهضت عليها هذه القصة القصيرة تصور شخصيات شاذة ومنحرفة لا تتكرر كثيرا ، والدليل على ذلك المعالجة الكاريكاتيرية التى قدمت بها ، لكن لحظة التنوير فى نهاية القصة توضح لنا أنه فى زمن الضياع والتخلف والتفاهة والنفاق والرياء، يصبح الشذوذ والانحراف قاعدة ، والوعى والنضج الفكرى استثناء . ولذلك تنتهى القصة على هذا النحو :

« فرغ صديقى من قصته فالتفت الى وهو يقول :

ـ ماذا تقول فى هذه القصة ؟

فتنهدت وقلت :

ـ صـدق من قال ان شبان مصر الأغنياء لا يعرفون للضجر معنى فأكرم بهم وأنعم ·

ـ هذا طريق واحد من عدة طرق يسلكها هؤلاء الأغنياء لقتل وقتهم وضياع ثروتهم ·

ـ وهل هناك طرق أخرى ؟

ـ هيا بنا نخرج لاستنشاق الهواء فى الجزيرة وهناك أقص عليك قصة أخرى ، فخرجت معه وكلى آذان مصغية لحديثه » ·

فقد شعر المؤلف بالاختنـاق من جراء هذا الأفق الضيق التـافه والعقل الطفولى الساذج ، فأراد أن ينطلق مع صديقه لاستنشاق الهواء فى الجزيرة لعله يصبح أكثر قدرة ، وصدره أكبر سعة لاستيعاب قصص الضياع والانحراف الأخرى ، وللقارئ أن ينطلق هو الآخر بخياله كى يتصور نوعية القصص التى سيتم حكيها ·

فى قصة « حفلة طرب » التى كتبها تيمور فى أغسطس ١٩١٧ وهو الشهر الذى كتب فيه القصة السابقة « بيت الكرم » ، والقصـة التاليـة « صفارة العيد » ، نجده يجسد التناقض بين روح الاتقان والعلم والجدية التى خبرها الراوى فى باريس بصفة خاصـة ومدن الغرب بصفة عامة ، وبين روح الارتجال والعفوية والتسيب التى مر بها فى مصر ، وذلك من خلال التنـاقض بين حفلتين للموسـيقى والغناء · وقد يظن البعض أن الممارسة الفنية بطبيعتها زاخرة بالارتجال والعفوية والتسيب والانطلاق بلا حدود ، وهذه نظرية غير حضارية ومتخلفة لأن الفن فى جوهره هو أعلى درجات النظام والانضباط والتناغم الذى نفتقده فى حياتنا اليومية اللاهثة المضطربة · ومن هنا كانت حاجتنا الدائمة للفن لأنه يزودنا بما لا نجده على أرض الواقع ·

ويتجلى وعى محمد تيمور بتقنيات القصة القصيرة فى قصصه بصفة عامة ، لأنه يركز كل بناء القصـة على لمحة أو ومضة أو مجرد دوامة من الدوامات الفائرة على سطح نهر الحياة ، ويظل يتعمق فيها الى أن يصل الى آخر قرار لها من خـلال التركيز والتكثيف والبـلورة ، فيقدم لنـا ما يشبه القانون الذى يحكم حركتها ويؤدى الى تواجدها ، وبذلك يتجاوز حدود الزمان والمكان وينطلق الى آفاق الانسانية الرحبة ، ويتجنب فى الوقت نفسه الدخول فى التفريعات والتفصيلات والتنويعات التى لا تحتملها سوى الرواية التى تصور حياة بأكملها· ولذلك يبدأ قصة « حفلة طرب » بالدخول الفورى الى قلبها وعمودها الفقـرى من خـلال لوحة أو صورة

زاخرة بالايحاءات الجميلة المتسللة الى حاستى البصر والسمع عند القارىء :

« كنت شغوفا بالكنسير أيام كنت في باريس ، لا تفوتني من لياليه ليلة تجمع بين الأناشيد الشجية والألحان الفكاهية والوجوه الوضاحة والقدود المائسة والعيون الضعيفة القاتلة . هناك كنت أمتع عيني بالجمال الذى صاغته يد الخالق في وجوه الحسان ، وأملأ قلبي لذة يمازجها الطهر وأذني ألحانا جميلة ينفسح لها الصدر » .

هكذا يبدأ الراوى قصته بأيام كالحلم العذب الذى يطويه بين جوانحه ويعود به الى مصر ليعيد اجتراره كلما حن لهذا الجو الأثيرى والفن القادر على تحويل الواقع الى حلم يكاد الانسان يمسكه بيديه ، ويسمعه بأذنيه ، ويراه بالبصر وليس بالبصيرة . فالفن فى مصر قد أصابته الرتابة والتكرار والملل ، وافتقد تماما هذا الجو الباريسى الزاخر بالحياة المشرقة والوجوه اللامعة والغرر المتألقة والألحان الشجية الجميلة التى يحن الراوى الى ادراك شيء منها ان لم يماثلها جمالا وحسنا فلا أقل من أن يكون باعثا من بواعث الذكرى تهيج فى قلبه نارا كاد أن يطفىء أوارها النسيان .

فى مصر يذهب الراوى أو البطل مع صديق له الى حفلة لسماع مغنية جديدة ، فتتأخر المغنية عن ميعادها ربع ساعة مما جعل البطل يقول لنفسه : « أول القصيدة كفر » . ثم تتوالى الصور الموحية بجو الحفلة وكأن محمد تيمور يمسك بريشة الفنان التشكيلى أو قلم كاتب السيناريو السينمائى ، فنرى قهوة فسيحة الأرجاء ، جمعت من شتات الناس المطربش والمعمم ولابس الجلباب الأزرق الذين جلسوا أمام أفراد الفرقة الموسيقية فى انتظار رؤية وجه المغنية الفاتنة التى هلت عليهم بوجهها الجميل وهى تبتسم لهم وتحييهم أجمل تحية .

ثم نرى أفراد الجوقة من مغنيين وموسيقيين واحدا واحدا ، الأول شاب أسود البشرة يبدو أنه نوبى ، له أنف طويل يكاد يلتطم مع شفته اليسرى ، وعينان سوداوان بهما جمال عبثت به يد السهر والخمر ، وشارب قصير كريش فرشة تنظيف الأسنان ، وكان مرتديا بدلة بيضاء وبها بقع سوداء جعلته يبدو كالحصان الأبلق .

والثانى رجل مغلق الأجفان ، يجتهد فى فتحهما كلما دعته الحالة فتعييه الحيلة ، وله فم اذا فغره بدا كبئر وأذنين كبيرتين ، وذقنه طويلة تهتز مع رأسه كلما أنشد كأنها تسأل الناس الحسنة والأجر ، وكأنه حلاق من جهة سيدنا الحسين أصيب بالعمى فجاء ليرتزق فى قهوة عمومية .

أما الثالث فقد ارتدى جلبابا أبيض وحزاما من المناديل الحمراء الكبيرة ، وجبة زرقاء وطربوشا من غير (خوصة) · لم يحلق لحيته منذ أيام فظهر شعرها فى وجهه كالنجيل فى الأرض القحلاء · واذا أنشد أخذ فمه شكلا هندسيا يشبه المعين ·

أما الرابع فهو شاب نحيف الجسم أسمر اللون ، لا تفارق عيناه الأرض تحت قدميه ، ولعله من المصابين بداء الحياء الشديد · فلم يلتفت الى أحد وكأنه لا يعنى ما يدور حوله على وجه التحديد ، وبالتالى كان من الصعب على الحاضرين أن يتبينوا ملامحه ·

أما الخامس فهو شيخ أحنت الأيام ظهره فأصبح كالقوس · كان يداعب المغنية من وقت لآخر دون مبرر واضح · له طربوش يظهر منه شعر كالذى أبقاه فن التحنيط على رؤوس الجثث المحنطة فى المتحف المصرى · كان يرتدى بدلة لا يعرف أحد اذا كانت بدلة عادية أو ردنجوت قصيرة أو نوع جديد سوف يحذو على منواله كل حائك فى مصر بحيث يصبح الموضة المصرية الجديدة بعد أن انقطعت موضة باريس بسبب الحرب العالمية الأولى ·

هذا عن أفراد الجوقة المنشدين والمرددين ، أما عن عازفى التخت فنرى عازف العود البدين ذا الوجه المنتفخ الذى تغار فيه عيناه البراقتان ، والذى يوحى ببعض مخايل الوجاهة · وعازف القانون وهو شاب جميل الصورة ، أسمر اللون ، حسن الهندام ، يبدو عليه أنه كان غنيا ثم تنكر له الدهر · اذا لمست يده أوتار القانون اهتز جسده بأجمعه مع اهتزاز النغمات ، وتقلصت شفتاه ، وتقطب وجهه فكأنه يبكى أيامه الذهبية الذاهبة · وعازف الكمنجة ذو الوجه الأصفر برغم أنه لا يزال فى ريعان شبابه · له شارب طويل يرتفع طرفه الأيمن الى أعلا وينخفض طرفه الأيسر الى أسفل ، ووجه ليس فيه شىء من التناسب بين طوله وعرضه ، وجبهة خليقة بأن تكتب عليها بالثلث عناوين الأدوار · أما الأخير فلا أحد يدرى لماذا أتوا به ؟ فهو فتى يافع ذكر الراوى بفتى آخر كان يمر على مقاهى العاصمة ليبيع السجائر (الفنتزية) التى يطير منها شعاع يخيف الأطفال عند اشعالها ·

أما المغنية فهى امرأة ذات جمال اغريقى فى نحو الثانية والثلاثين من عمرها ، قصيرة القامة ، نحيلة الخصر ، وضاحة الطلعة ، سافرة الوجه ، مرتدية ملاءة سوداء تصل أطرافها الى ركبتيها فتزيدها رقة وحسنا ، لها فم جميل لا تفارقه الابتسامة ، ولها شفتان تتعدد أشكالهما كلما غنت ، فتارة تبدو عليها صورة الاستعطاف ، وتارة أخرى صورة الاعراض ، وآنا صورة الحنو والامتثال ، وآونة صورة التيه والاعجاب · تغنى ثم تضحك ، وتضحك ثم تغنى ، وتبتسم وتخجل ، ولا أحد يدرى لماذا تخجل

أو تبتسم أو تضحك لان انفعالاتها ليست لها علاقة بما تغنيه . لكن من الواضح أن ابتسامها الجميل كان يشفع في ضعف صوتها .

بعد هذه البانوراما الموحية بأساليب أهل الطرب والغناء والموسيقى في مصر ، وبعد انتهاء الغناء ، خرج الراوى مع صديقه فسمع عند باب المقهى رجلا يقول :

« هذا غناء يتخلله ضحك وابتسام .

فقال في نفسه :

ـ لقد أخطأت يا صاح . هذا ضحك وابتسام يتخللهما غناء !

بذلك يضع اللمسة الأخيرة للحدث الأساسي في القصة بعد أن استمتع بملوك العزف وأساطين الغناء في باريس . وكان من الممكن أن يكون بناء القصة أكثر شموخا لو أن تيمور أفاض في وصف أساليب الفن الموسيقى والغنائى في باريس حتى يعمق المفارقة بينه وبين نظيره في مصر ، وهو الخبير بالحياة الثقافية والفنية والأدبية في أوروبا . والقادر على وصف طقوس العزف في الأوركسترا ، الفيلهارمونى الكبير ، وكيف يدخل المايسترو وكأنه كاهن دخل المعبد فيقف العازفون احتراما له ، ثم يجلسون وكأنهم جنود على وشك خوض معركة فاصلة وقد قبض كل منهم على سلاحه وتعلق بصره بعصا القائد الذى أعطى اشارة البدء كي تهدر الآلات الموسيقية بألحانها المتداخلة والمتماوجة ، وأقواس الكمنجات التى تهبط وتعلو ، تتمايل وترتعش كأنها مشدودة لبعضها البعض بخيط خفى ينظم حركتها بدقة متناهية ، ومعها تتمايل عقول الحاضرين وترتعش قلوبهم في انتظار فتح الستار بمجرد انتهاء عزف الافتتاحية . ثم يفتح الستار على مناظر وأضواء حالمة وألوان مبهرة وتنداح الأصوات التى تضاهى الموسيقى في جمالها ، وتندمج بين تياراتها وأمواجها وهبات رياحها التى تتراوح بين النسيم العليل والاعصار المجلجل . ويتحول المكان كله الى كوكب متألق في فضاء الفن وسحره الحلال .

في قصة « صفارة العيد » يتجلى مفهوم المعادل الموضوعى عند تيمور من العنوان . ذلك أن صفارة العيد هى الحدث المادى والرمز الموضوعى والاستعارة الأساسية والعمود الفقرى لكل مواقف القصة ، مما منح الشكل الفنى وحدة موضوعية وعضوية جعلت من الصعب أن نحذف أو نضيف اليها أى جزء آخر . ففى صفارة العيد يكمن المعنى العام للقصة ، ومنها تصدر كل الصراعات وتتفرع وتتشابك ثم تعود اليها من جديد وهكذا . بل ان كل الأشياء المادية الملموسة في القصة لها دلالات رمزية

توسع وتعمق من معانيها بحيث تبدو أبعاد القصــة وأعماقها أكبر وأشمل بكثير من حجمها على الورق ٠

وقد حرص محمد تيمور منذ بداية القصة على الربط العضوى بين المشهد الواقعى ودلالته الرمزية لأن الخلفية الوصفية عنده ليست مجرد زخرفة لفظية أو بديعية بل لها وظيفة درامية تضيف كثيرا الى الجو العام للقصة والدوافع المؤثرة فى سلوك الشــخصيات ٠ بل انه يوظف منهج السيناريو السينمائى فى هذه الخلفية الوصــفية لكى يوحى للقارىء بأن ما يشاهده هو واقع راهن أمام عينيه وليس مجرد حدث أو موقف يروى ٠ ولابد أن نسجل لتيمور ريادته فى هذا المجال ، اذ أنه كتب كل قصصه القصيرة فى عام ١٩١٧ ولم يكن فن السينما فى مصر قد ترسخت تقاليده بعد ٠ كذلك وظف فى عام ١٩١٧ ما عرف بعد ذلك فى عام١٩١٩ بالمعادل الموضوعى عندما كتب ت : س ٠ اليوت مقالته الشهيرة « النبوغ والموهبة الفردية » ٠ ولنأخذ افتتــاحية قصة « صــفارة العيد » نموذجا على هذا التوجه الفنى الرائد المبكر :

« العطفة التى نتكلم عنها طويلة ضيقة خالية من الأرصفة ، تبتدىء بحائط سميك وتنتهى عند الشارع الكبير ، حيث ترى على يمينها قصرا فخيما يخاله الناظر سجنا أعد للمجرمين وعلى شمالها قبرا لشيخ وهمى تقف أمامه الرجال والنساء يقرأون الفاتحة وهــم ينظرون للسماء نظرة رجاء وابتهال ، ثم يمسحون وجوههم بأيــديهم ليتم الله نعمته عليهم ٠ واذا سرت فيها فبلغت منتصفها وجدت (أم مليم) بائعة الطعمية والسلطة والكرات جالســة القرفصــاء أمام حانوتها المكون من قفص تعرض عليه ما تبيعه لسائق عربة الكارو ولابن السبيل والفاعل ٠ واذا اقتربت من بدايتها أى من الحائط السميك الذى يقف فى وجــه المارة ليمنعهم من المسير وجدت شجرة كبيرة يتفىء ظلالها كل من تعب وتملكه الانضاء ٠ أما اذا أسرعت فى سيرك خشيت أن تعثر فى هاوية صغيرة أو تل لا يزيد ارتفاعه عن عشرة سنتيمترات أو فى القاذورات التى تلقى بها أيدى المارة بلا خوف ولا حذر ٠ أما القصر فهو لأحد البشوات الذين أبوا أن يهجروا الحى الذى نشأ فيه أجدادهم ٠ وهو قصر كما قلنا عظيم ، يجلس على بابه الخصى واضعا رجلا على رجل ، وممســكا بمسبحة يستعين بها على قتل الوقت حتى لا يشعر بسأم ولا ملل ٠ وهو شيخ فى الخامسة والخمسين من عمره له شــفاه تشبه قطـــع (البفتيك) التى تقدم لك فى مطاعم العاصمة ، وعينان يزداد أحمرارهما كلما (أخذته الجلالة) فنطق باسم الله العظيم ، وأنف أفطس كأنه ضفدعة وجدت فى وجه الخصى منبتــا حسنا ٠ وكان طويل القامة ، ضخم الجثة اذا مشى اهتز كما يهتز الفيل »٠

هكذا يقدم تيمور المشهد بعين الكاميرا السينمائية التى تتحرك لتنتقى منه الرموز والدلالات التى تمهد للمواقف التالية فى القصة . فالوصف الواقعى هنا وصف فنى أكثر منه وصفا طبيعيا مثل ذلك الذى نراه فى قصص وروايات المدرسة الطبيعية ، مثل روايات اميل زولا . التى يحاول القاص أو الروائى فيها الوصول الى القوانين التى تتحكم فى حركة الواقع بكل أبعاده ومستوياته بحيث تصبح الرواية فى أحيان كثيرة عملا أنتروبولوجيا أو ايكولوجيا أكثر منها عملا أدبيا وفنيا . لكن محمد تيمور كان يضع دائما نصب عينيه فنية قصصه فى المقام الأول ، ولذلك أحال الواقع بكل معطياته وتفاصيله الى مجرد مادة خام قابلة للانصهار واعادة الصياغة فى بوتقة الشكل الفنى . فالحتمية الاجتماعية والواقعية المفروضة على سلوك الشخصيات هى مجرد قاعدة أو خلفية تنهض عليها أو أمامها الحتمية الفنية والدرامية . فكانت الخلفية الوصفية التى وردت فى هذه الافتتاحية مقدمة موحية بالأسباب التى ستؤدى بالحتمية الى نتائج وتداعيات ومواقف نهض عليها بناء القصة .

وتبدأ المواقف باليوم الأول من أيام العيد بكل هرجه ومرجه ، ولعب الأطفال فى الشارع بملابسهم الجديدة وهداياهم فى أيديهم وهم يتسامرون ويضحكون ويقفزون فى حين يتبادل الآباء التهنئة بالعيد فى انشراح واضح . لكن هناك بين الأطفال طفلا نحيل الجسم، أصفر الوجه، لا يملك سعادتهم وحبورهم لأنه لا يملك ملابسهم ولا هداياهم ولا حنان الآباء الذى يستمتعون به . فهو يتيم توفيت أمه بعد ولادته بخمس سنوات ومات أبوه بعد وفاتها بعامين ، فعاش بائسا فى بيت عمه تحت رحمة زوجته .

وجرى الأطفال بين العطفة والشارع الكبير ثم عادوا الى العطفة وقد اشترى كل واحد صفارة نفخ فيها وغنى فى سرور دافق برغم تنافر النغمات غير الشجية . ووقف « على » اليتيم معهم وهم يرقصون وينشدون وينفخون فى صفافيرهم ثم رقص معهم اذ لم يكن فى وسعه أن يفعل غير ذلك . فنظر اليه أكبرهم سنا وقال له بملء فيه :

ـ أين رداؤك الجديد يا على ؟

فلم يجب اليتيم وضحك الآخرون . وقال ثان :

ـ أين صفارتك أيها الصديق ؟

وقال ثالث :

ـ كفاكم رقصا ولنصفر جميعنا . ليرقص من ليست معه صفارة !

ولكن اليتيم لم يكف عن الرقص وقد عز عليه أن لا يترنح معهم وضرب صفحا عما سمعه كأن لم يعرض به أحد .

وتتوالى المواقف التى يصورها تيمور بفرشاة المصور البارع الذى يوظف أقل ضربات ممكنة بفرشـــاته فى التعبير عن أكبر قدر ممكن من الايحاءات والدلالات والأجواء · فنرى رئيس الطريقة البقشبندية مارا فى العطفـة وهو يســير الهوينا مداعبـا لحيته الطويلة بيده اليسرى ومسبحته بيده اليمنى ، فيهم الخصى واقفا ويهرع لتقبيل يده وفى أعقـابه الأطفال الذين انهالوا على يده تقبيلا بينما كان الآخرون يقبلون أطراف جبته · ثم مر بائع الحلوى فهرعت اليــه الأطفال وجرى معهم اليتيم ولكنه كان فى مؤخرتهم فمد اليه أحدهم قطعة من الحلوى لكن عليا أشـــار برأسه رافضا، واستكبر الآخر منه ذلك فألقى بقطعة الحلوى على الأرض فالتقطها اليتيم وأعطاها لكلب جائع كان يبصبص له بذنبه ·

هكذا يصور تيمور مزيــج البؤس وعزة النفس أو الصراع بينهما داخل بطله الصغير بضربات فرشاة سريعة دون وعظ أو ارشاد أو ترحم عليه ، لأن الموقف الدرامى كفيل بتقديم نفسه بنفسه دون تقرير مباشر أو مذكرة تفسيرية · فالقصة عبارة عن سلسلة من المواقف المتتابعة التى هى فى حقيقتها سلســلة من الأسباب والنتائــج طبقا لعدسة الكاميرا المتنقلة من زاوية الى أخرى لاختيار ما يتسق مع هذه الحتمية المنطقية ·

تنتقل العدســة لتصــور محمودا (الفتوة) قادما من الشارع الكبير فصـــاح الأطفال جميعا (محمود السبع حضر · محمود السبع حضر) ، وصفقوا بأيديهم ، فابتسم لهم محمود بصفته فتوة عطفتهم · وسار على مهل بجثته الضخمة وعضـــلاته المفتولة وخيلائه التى لا تحد وهو يلوح بعصـــاته فى الهواء فهو لم ينل لقب (السبع) من فراغ اذ أن له فى المشـــاجرات القســـط الأوفر والفوز الأكبر ، وهو غنى عن التعريف بين فتوات العطفات الأخرى ·

وأوحى وجود محمود السبع لأحد الأطفال بأن يتباروا فى المصارعة ومن يتفوق على نظيره يأخذ صفارته مكافأة له على قوته وشجاعته على أن يكون محمود السبع حكما بينهم· لكن أحدهم قال ان عليا لا يملك صفارة، فاذ بالطفل الذى رمى لعلى بقطعة الحلوى يتحداه فى المصارعة فان تفوق عليه أعطاه صــفارته وان هزمه صــفعه أمام الجميع · وصفق الأطفـــال استحسانا للاقتراح وبدأت المصارعة ·

هنا تبدو الدلالة الانسانية أكبر حجما وايحاء من مجرد لهو طفولى · فالأول يدافع عن صفارته والثانى يدافع عن شرفه ، والفرق بين الصفارة والشرف كبير · وكان من الطبيعى لمن يدافع عن شرفه أن ينتصر ويلقى بخصمه على الأرض وهو ممسك بتلابيبه لولا أن فرق بينهما الرفـــاق · فقام على مرفوع الرأس سائلا عن الصفارة ، فأمر محمود السبع المهزوم

باعطائه اياها . وأخذها على ووضعها فى فمه وكأنه امتلك العالم بأجمعه - وغادرهم السبع سعيدا بانتهاء مهمته .

لكن الموقف لا يتوقف عن التصاعد عند هذا الحد ، فقد انفجر الحاضرون ضاحكين فى استهزاء وسخرية من ذلك الذى ينفخ فى صفارة لم يشترها بماله ، فلم يتخل على عن عزة نفسه وألقى بالصفارة فى وجوههم وسار على مهل وهم يصفقون حوله وخلفه . وابتعد عنهم حتى نهاية العطفة حيث يكثر الباعة فتراجعوا عن تتبعه، وظل فى سيره الحزين الوئيد الى أن وصل للشجرة الكبيرة ليجلس فى ظلها ، وقد أسند ظهره الى ساقها وكأنه لم يجد الحنان والحب الا فى ظلها فى حين بدت العطفة أمامه قفرة كقلبه ، فوضع رأسه بين يديه وبكى ولسانه يلهج مناديا أمه وأباه بينما كانت الأطفال تغنى فى الشارع الكبير . ثم تنتهى القصة بهذه اللمسة أو اللمحة الانسانية التشيكوفية الحانية على البؤس الانسانى :

« ثم أفاق بعد هنيهة فوجد الكلب الذى ألقى بقطعة الحلوى اليه جالسا عند رأسه يلحس دموعه بلسانه الظامىء » .

بهذه الشحنة الدرامية المكثفة ينهى تيمور قصته . فقد مكنه وعيه بالشكل الفنى من جعل كل الخيوط والايحاءات تتجمع وتلتحم فى النهاية لتبلور لحظة التنوير أو الأثر الكلى للقصة . فالشجرة الكبيرة الحانية بأوراقها الظليلة تحتضنه فى مقابل العطفة المقفرة كقلبه ، وفى الوقت نفسه نسمع غناء الأطفال فى الشارع الكبير ، فلا يملك سوى أن يلهج لسانه مناديا أمه وأباه ، ولأن البائس هو الوحيد الذى يشعر بحق ببؤس غيره ، فما كان من الكلب الجائع الظامىء الذى ألقى على بقطعة الحلوى اليه سوى أن لحس دموعه محاولا اشاعة العزاء والسكينة فى قلبه الصغير .

انها كلها رموز وصور وايحاءات ودلالات يصعب على أى تحليل نقدى حصرها على وجه التحديد . فعلى الرغم من الحيز الضيق للقصة القصيرة فانها تسعى لاحتواء وتجسيد معنى انسانيا كبيرا وذا دلالات تضرب على الأوتار المشدودة داخل كل قارىء على حدة . فهى تتسلل الى حسه الغريزى بالأشياء المادية الملموسة والمرئية ، والى قلبه بالمشاعر التى يثيرها الموقف الدرامى ، والى عقله بالمعانى الانسانية التى توحى بأن الحنان والتعاطف والتواصل اذا جفت منابعه بين البشر فانها لا تزال تتدفق فى عالم الحيوان بل وفى عالم النبات الذى مثلته الشجرة الكبيرة حجما ومعنى وايحاء . وكل هذه الخصوبة المعنوية والمادية ترجع الى تمكن محمد تيمور من لغة الرمز التى هى فى حقيقتها لغة الفن . فالرمز

لا يعني التورية أو التعمية أو الغموض أو الهروب من معنى محدد بل يعنى الدلالات والايحاءات المتعددة التى تعجز عنها اللغة التقريرية المباشرة التى يتعادل فيهـا اللفظ مع المعنى ، لكن اللفظ فى لغة الرمز يحمل فى طياته معانى ودلالات أكبـر من حجمـه بمراحـل من خلال المعادل الموضوعى الرئيسى كصفارة العيد فى هذه القصة ، والمعادلات الموضـوعية الفرعية التى تتفرع منه وتصب فيه مثل الخصى والعطفة والشارع الكبير والفتوة والكلب الجائع الظامىء والشـجرة الكبيرة الوارفة الظـلال · بل يكفى أن نذكر على سبيل المثال أن الخصى والفتوة كانا يرمزان أو يمثلان جانبين مختلفين ومتناقضين فى شخصية على : العجز والضعف والمهانة والحياة غير الانسانية فى شـخصية الخصى فى حين يمثل الفتوة جانب الكبرياء والأنفة والصمود والتحدى وعزة النفس · فهذه الشخصيات لم ترد فى القصة كمجرد عنـاصر فى الخلفية الوصـفية بل كمعـادلات موضوعية ودلالات رمزية ملتحمة بنسيجها العام ·

أما قصة « ربى لمن خلقت هذا النعيم » التى كتبها محمد تيمور فى أكتوبر سـنة ١٩١٧ فتدل على مدى وعيه واستيعابه لتقنيـات القصـة القصيرة على المستوى العالمى وفى تلك المرحلة المبكرة من تاريخها · فقد بدأها على النحو التالى :

« هذه القصـة لموبســان الكاتب الفرنسى الشهير بـدل المعرب أشخاصها وزمانها ومكانها وموضوعها ممصرا كل شىء فيها فلم يبق من الأصـل الا روح الكاتب ، واتبـع المعرب فى ذلك خطة تولسـتوى فى قصصه التى نقلها عن موبسان » ·

فقد يتساءل القارىء هنا عن السبب فى اختيار تيمور لهذه القصة بالذات لتعريبها وهو الذى لم يعرب فى حياته سوى أوبريت « العشرة الطيبة » التى اقتبسها عن المسرحية الفرنسية الهزلية «ذو اللحية الزرقاء» لشـارل بيرو ؟ والاجابة عن هذا السؤال تكمن فى أن هذه القصة التى كتبها جى دى موبســان بعنوان « فى ضـوء القمر » تعتبر من النماذج الكلاسيكية والخالدة للقصة القصيرة التى رسخت تقاليدها وأثرت فى كثيرين من كتابها على مستوى العالم أجمع · ولذلك أراد محمد تيمور أن يقدمها لقراء العربية كى يضع أيديهم على أصول هذا الفن الأدبى وتقاليده التى احتلت مساحة مرموقة على خريطة الأدب العالمى المعاصر ·

فاذا تعرضنا لقصة موبسان « فى ضوء القمر » فسنجد أنها تدور حول قسيس يدعى الأب مارينيان ، سـمع أن ابنة أخته على علاقة بأحد الشبان فخرج ليضبـطهما وتربص لهما فى الحقول · وبعد مدة رآهـا قادمة مع حبيبها تتهادى فى ضوء القمر وقد أحاطتهما الطبيعة الخلابة

بكل مظاهر التناغم والسحر الحلال ، فما كان منه سوى أن خجل من نفسه وعاد الى بيته وقد آمن بأن الحب الذى زرعه الله فى قلوب البشر يعد من أقدس القيم التى يجب أن نحافظ عليها وننميها الا أن نحاربها ونضطهدها ٠

يتجلى لنا البناء المحكم المتسق ، والشكل الجميل المتناغم للقصة عندما نعلم من هو الأب مارينيان واخلاصه فى مشاعره نحو الله ، واحساساته التقليدية تجاه النساء ٠ وهو دائم السؤال عن مظاهر الخليقة واكتشاف الأسباب الكامنة خلف هذه المظاهر ٠ وعندما رأى ضوء القمر الفضى الحانى يغمر الحقول ، حاول جاهدا أن يجد سببا لهذا الجمال الذى يغمر الكون فى ضوء القمر لايمانه بأن الله لا يخلق شيئا دون سبب ٠ وأتاه السبب عندما رأى الحبيبين قادمين محاطين بهالة الطبيعة وسحرها ، فقد شعر بأنه على وشك أن يطأ هيكلا حرم عليه دخوله فعاد الى بيته ٠

ويحلل رشاد رشدى فى كتابه « فن القصة القصيرة » الحدث الذى تصوره هذه القصة ، وهو ككل حدث متكامل ينقسم الى مراحل ثلاث :

المرحلة الأولى : وهى البداية أو الموقف وتتكون من خطوط ثلاثة : الأول ويصور الأب مارينيان وهو رجل ذو نفس متسامية ، يعتقد أن كل شىء خلقه الله لابد وأن يكون له سبب ، وهو يدرك هذه الأسباب ويفهمها جيدا ٠ والخط الثانى يصور كراهية الأب مارينيان للنساء ، لسحرهن الفتاك ولنفوسهن الشبقة للحب ، ونحن لا نعلم أكثر من ذلك عن الأب مارينيان ، ولكننا نعلم ما يفى بالغرض ٠ أما الخط الثالث فيصور ابنة اخت الأب « مارينيان » التى أراد لها أن تكون راهبة لكن قلبها مفعم بالحب والرغبة فى الحياة٠ ونحن لا نعلم أكثر من ذلك عنها ولكن ما نعلمه يفى بالغرض ٠

هذه الخطوط الثلاثة تمثل عناصر الحدث ، وهى تسير متوازية ما دامت لم تتعد مرحلة البداية أو الموقف ، ولكنها لا يمكن أن تظل متوازية هكذا دون تفاعل أو التحام ٠ فالأب « مارينيان » يكتشف أن ابنة أخته على علاقة بأحد الشبان وأنها تخرج للقائه كل مساء ٠ هنا تبدأ المرحلة الثانية وهى مرحلة الوسط أو التشابك أو التفاعل أو الالتحام ٠ ففيها يتشابك الخط الثانى الذى يصور كراهية مارينيان للنساء والحب مع الخط الثالث الذى يصور رغبته فى أن تكون ابنة أخته راهبة ٠ فى لحظة التشابك هذه يثور ويمسك بعصا ٠ ويهشم بها الكرسى ثم يصمم على الخروج ليضع حدا لهذا الغرام ٠

ولكنه ما يكاد يفتح الباب ليخرج فاذ به يقف على العتبة وقد راعه

يهاء القمر وسحر الطبيعة • ولما كان مرهف الحس رقيق الاحساس فقد ملأ الخشوع قلبه وغمرت الرقة نفسه • وقف مبهورا يتأمل جمال الليل الهادىء الشاحب ، وهى اللحظة التى بدأ فيها تشابك الخط الأول الذى يصور تدين الأب مارينيان ومشاعره المرهفة السامية مع الخطين الثانى والثالث • ويتجول بين الحقول ، ويزداد تأمله لجمال الليـل فى ضوء القمر ، ويزداد قلبه امتـلاء بالخشوع وتزداد نفسه امعانا فى الرقة • ويتساءل كعادته عندما لا يفهم أمرا من أمور الله عن السر فى وجود هذا الجمال ، ما دام الليل قد جعل للنوم ، ولكنه لا يجد جوابا عن سؤاله •

ويتصاعد التشابك مع ازدياد حيرته التى تتحول الى ذهول عنـدما يرى على البعد شبحين يسيران جنبا الى جنب تحت الأشجار المتعانقة • كان الرجل هو الأطول وقد التفت ذراعه حول عنق حبيبته • وفجأة خيل الى الأب مارينيان أن الحياة قد دبت فى الطبيعة المهجورة التى أحاطت بهما وكأنها اطار الهى صنع خصيصا من أجلهما • واقتربا منه ليجد الاجابة الحية على سؤاله : « ربما خلق الله مثل هذا الجمال اطارا لمثله الأعلى : لحب الانسان » • فقد كانت بالفعل ابنة أخته وحبيبها •

تراجـع بعيدا عن الحبيبين وهو يتسـاءل : « ألم يكن على وشك الخروج على طاعة الله ؟! فلو أن الله لا يرضى عن الحب لما أحاطه بذلك الاطار من البهاء » • وهرب مبهوتا ، مبهورا ، وهو يكاد يشعر بالخجل ، كما لو كان قد اجتـاز معبدا لا حق له فى اجتيـازه • وهذه هى المرحلة الثالثة أو نهاية الحدث أو لحظة التنوير ، وهى ليست شيئا مفروضا على الحدث من الخـارج ، بل هى النتيجة المحتومة لجميع عوامل الحدث منذ أن عرفنـاها فى مرحلة البـداية • فقد تمت عمليـة توليد التداعيـات والتطورات والنتائج المترتبة عليها من خلال التفاعلات الداخلية للقصـة ولم تفرض عليها من الخارج ، ولذلك لم يكن هناك أى عنصر دخيل عليها أو مدسوس فيها ، بل كانت عناصر عضوية ومتفاعلة مع النسيج الحى للقصة •

وقد قام محمد تيمور بتعريب هذه القصة القصيرة ليضع بين يدى القارىء العربى نموذجـا كلاسيكيا ومثاليا يساعده على ادراك أسرار هذا الفن الأدبى الجديد الذى لم يعرفه الأدب العربى من قبـل • ويبدو أن احساس تيمور بوعورة مهمته الريادية جعله يتجاوز الترجمـة التقليدية برغم اجادته للغـة الفرنسية ، ويلجأ الى التعريب والانتقـال من المجال الغربى بكل تقاليده وارتباطاته الى الجو الشرقى الذى اعتـاده القارىء العربى ، وبالتالى تسهل مهمة استيعابه وتقبله للقصة • وبرغم أنه يصارح القـارىء فى بدايـة القصـــة على أنه بدل أشـخاصها وزمانها ومـكانها وموضوعها ممصرا كل شىء فيها ، فلم يبق من الأصل الا روح الكاتب -

فانه حافظ على الشكل الفنى لها بمراحله الثلاث حتى يوضح للقارىء أن القصة القصيرة شكل أو جنس أدبى له كيانه الخاص وشخصيته المتميزة وليس مجرد تلخيص لرواية أو قصة طويلة ·

فبطل القصة المعربة هو محمد بك عبد القادر ، رجل فى الخامسة والخمسين من عمره ، يرتدى الردنجوت ولا يحب سواها من الملابس الأفرنجية لأنها أقربها شكلا لمظاهر الصلاح والتقوى · مسلم فى كل أقواله وأفعاله ، يقف بالمرصاد لكل من لا يتقى الله فى دينه ولا دنياه · وان رأى شابا جالسا فى حان يتعاطى كأسا من الخمر ، وقف فى مكانه كالمصعوق ثم بصق على الأرض ومشى فى سبيله وهو يرتل آيات القرآن الكريم ·

ثم يستخدم تيمور فرشاة الفنان التشكيلى بكل ألوانها وضرباتها وظلالها وأضوائها ليبلور صور الطبيعة المبهرة لبطل القصة ومدى العلاقة الحميمة بينهما دون أى تقرير مباشر أو غير مباشر من المؤلف · فالبطل يسكن فى قصر جميل على ضفاف النيل ، تحوطه حديقة غناء تتمايل أشجارها كلما داعبها النسيم ، وتسمع فيها موسيقى الطيور ممزوجة بألحان أمواج النيل · موسيقى جميلة هادئة كأنها صوت الحب فى آذان العاشق اليائس · واذا ظهر الشفق خلف النخيل وارتدت السماء ثوبها الأحمر قبيل الغروب بدا الاحمرار وكأنه دموع الليل فى وداع النهار · واذا بزغ القمر فى القبة الزرقاء فى ليلة صيف ود صاحب البيت أن لا يفارق الحديقة حتى مطلع الفجر · تلك الجنة الأرضية جاد بها الله على هذا الشيخ الصالح مكافأة له على عبادته وصلاحه · فهو بها قرير العين ، مثلوج الفؤاد ، تلوح عليه أريحية السرور كلما ذكر الله ، ويلمع فى غرته نور البشر كلما صلى على نبيه ·

ويواصل تيمور توظيف طاقته الشعرية حتى عندما يكتب النثر · فالحدود عنده بين الشعر والنثر حدود غير مفتعلة أو متعسفة · ولذلك نجده يستفيد بالامكانات الفنية والدرامية والايحائية للشعر عندما يكتب النثر ، وفى الوقت نفسه يوظف الطاقات الفكرية والفلسفية والحضارية للنثر عندما يكتب الشعر · ففى هذه القصة يصف تيمور الابنة الوحيدة التى رزق بها محمد بك عبد القادر بأنها « فتاة جميلة الصورة ، حلوة الحديث ، غضة العينين كأنها نرجسة جميلة فى حديقة الشعر لا يقف أمامها الا كل شاعر كبير الخيال ، بديع التصوير » · وسندرك بالفعل أن هذا الشاعر هو نفسه محمد تيمور عندما نقوم بدراسة قصائده وتحليلها فى الفصل الذى يدور حول التحديث الشعرى عنده ·

بلغت الابنة الجميلة العشرين ، وفكر أبوها كثيرا فى أمر زواجها وحادث زوجته فى هذا الشأن مرارا ، وعدد لها أسماء كثير من الشبان الأغنياء المتعلمين الذين يتطلعون لنيل شرف طلب يدها . واتفقا على شاب وجدا فيه ضالتهما لكن الابنة أبدت نفورا واضحا منه ، فاستاء الأب لكنه اختار شابا آخر لم ترفضه الفتاة بل رفضت الزواج كلية . وعز على أبيها ذلك الرفض فأصر على زواجها بالفتى الأول بصرامة لا تقبل الجدل ولم تعهدها فيه من قبل ، فلم تملك سوى الصمت والبكاء .

لم تحتمل الأم عذاب ابنتها ، وفكرت كثيرا فى محنتها ثم قررت أن تساندها لأنها أدرى بقلب المرأة ومشاعرها . فكل فتاة تحب أن تتزوج من شاب وسيم وغنى ، كريم الأصيل ، حسن الأخلاق مثل الذى انتخبه لها أبوها ، فلماذا تأبى الزواج به ؟! لابد أن فى الأمر سرا ! أو شابا آخر ! وبالفعل تعدها الأم بمساندتها فى الزواج بالشـــاب الذى اختاره قلبها اذا هى أفصحت عن هويته . وكان حرج الابتسامة وحمرة الخجل اجابة اكتفت بها الأم .

وتفاتح الأم زوجها فى الموضوع الشائك فيثور ثورة عارمة ويقرر حبسها فى البيت حتى تعيش راهبة مادام هو على قيد الحياة ، بل انه يبتدر ابنته بالشتم والسباب وكاد أن يضربها لولا وقوف زوجتـــه فى وجهـــه .

ويسود السكون الكئيب على الحياة فى المنزل . كان الأب هادئا ساكنا لايلفظ بكلمة تشير للموضوع الشـــائك ، لكن نار الغيظ كانت تتأجج . وكانت الأم صامتة أيضا لكنها كانت تتألم خفية لآلام ابنتها التى قضت أيامها ولياليها فى بكاء مكتوم وسكون حزين وعزلة أليمة .

وفى ذات ليلة تعشى الأب ، وشرب كعادته فنجانين من القهوة ثم دخن سيجارة ، وشرع فى صلاة العشاء ولم يفارق سجادته الا بعد ساعتين قرأ فيهما أربعين وردا ثم قام وتمشى فى المنزل قليلا ودخل غرفة نومه لكن النوم عانده فخرج الى الحديقة دون أن يعلم أحد بخروجه .

تجول فى الحديقة ونظراته كلها ابتهال للسماء وخشوع صوفى . تألق القمر وسط النجوم الزاهية فلهج لسانه مخاطبا ربه : (ربى لمن خلقت هذا النعيم ؟) . كانت صفحة النهر متراقصـــة فى أشعة القمر الفضية ، وعليها قارب يحمل قوما يغنون ويضحكون ضحكات انطلقت لتمتزج بنشيد طائر يغرد بين طيات الليل فهمس : (ربى لمن خلقت هذا النعيم ؟) . ثم جلس على كرسى ليتأمل صفحة الوجـــود والطبيعة التى رسمتها يد الخالق ، والجمال الباهر الذى يكشف الســـتار عن عظمته وقوته وشفقته وحنوه فى هذه الجنة التى يرفرف عليها الحب بأجنحته ويهبط مغردا على أفنانها فصاح هامسا : (ربى لمن خلقت هذا النعيم ؟) .

وهكذا يتكرر عنوان القصة مثل قرار موسيقي بين الجمل والتنويعات الموسيقية ليربط بينها ، ويؤكد النغمة الرئيسية ، ويمنحها وحدة شعورية وموسيقية ، وايقاعا متميزا يؤكد أن للنثر ايقاعه وليس الشعر فحسب · وهو الايقاع الذى يعود بالأب الى أيام الشباب وذكرياتها المنتشية حين كان قلبه يخفق لرؤية الغيد ، فأغمض عينيه ورتل آيات القرآن الكريم والأحاديث الشريفة ثم فتح أجفانه وقال لنفسه : (ما تلك الا جنة الـ ··) ولم يدر أى كلمة يتم بها جملته حين رأى شبحين يسيران نحوه فاختفى وراء شجرة ، فاذا به يرى ابنته تسير بجوار شاب جميل الصورة وقد أسندت رأسها على كتفه ، وعرف الأب فيه الشاب الفقير الذى كان يسكن بجوار بيتهم أيام كانوا فى الحمزاوى · وقف الشبحان وتحادثا على مسمع منه ، فقال الفتى :

ـ أنا مرغم على تركك يا حبيبتى وانى أقسم لك أنى سأبقى على عهد حبى الطاهر الشريف الى أن يضم عظامى القبر ·

فأجابته الفتاة :

ـ وأنا أقسم لك على ذلك ·

وقبلها الفتى فى جبهتها وسار معها متخذا وجهة السور ليعود أدراجه الى منزله ·

خرج الأب من مخبأه فى سكون وصمت ، ونظراته تتناثر بين السماء والنهر والأشجار التى تشكل هذه الجنة الأرضية واذ بلسانه يقول لنفسه : (ربى انك خلقت هذا النعيم للمحبين ولعمرى ما تلك الا جنة الحب) · هكذا أتته الاجابة عن السؤال الذى أقلقه فدخل الى منزله وقد عادت الى شفتيه ابتسامة الهناء والغبطة · فقد انتصر الحب الطاهر على كل شىء · وتخطى كل العقبات البشرية والعوائق الاجتماعية · وفى النهاية أقيمت حفلة قران الفتاة الغنية بالشاب الفقير ·

هكذا احتفظ تيمور بالهيكل الدرامى لقصة موبسان برغم تغييره لبعض الأحداث والعلاقات بين الشخصيات واشاعة الجو الشرقى محل الجو الغربى حتى بدت القصة مصرية تماما لمن لايعرف مصدرها وبرغم أن المصدر فرنسى الا أن التعريب أثبت قدرة تيمور على ابداع الأدب الرومانسى برغم اتفاق معظم النقاد والدارسين على اعتباره أديبا واقعيا قلبا وقالبا · ذلك أن الأدباء الكبار الذين تركوا بصماتهم واضحة على خريطة الأدب سواء فى بلادهم أو على مستوى العالم ، لم يتتلمذوا فى مدرسة أدبية واحدة كفيلة بأن تحد من انطلاقاتهم الابداعية نحو آفاق متعددة ، بل كانت المدارس أو المذاهب المختلفة من كلاسيكية ورومانسية وواقعية وتعبيرية

وصوفية وميتافيزيقية وطبيعية وغيرها مجرد أدوات بين أيديهم لخدمة ابداعاتهم وتلبية متطلباتها الفنية والفكرية والدرامية • وخاصة أن هذه المدارس أو المذاهب كانت مجرد اجتهادات لمبدعين أو نقاد سابقين قاموا بتقنينها من تحليلاتهم لأعمال أدبية وفنية سابقة ، ويجب ألا تتحول الى معايير مسبقة ومتعسفة يجرى تطبيقها قسرا على أعمال فنية تالية • ولذلك عندما وجد محمد تيمور أن مضمون قصة « ربى لمن خلقت هذا النعيم ؟ » لايمكن التعبير الفنى عنه الا بالأسلوب الرومانسى الذى يتوسل بانطلاقات الخيال وطاقات الخصوبة الشعرية ، لم يتردد لحظة فى توظيفه فبدا كما لو كان أديبا رومانسيا محضا وهو الذى أبدع قصصا فى منتهى الواقعية كالقصة التالية « كان طفلا فصار شابا » التى كتبها فى عام ١٩١٧ أيضا •

فى هذه القصة يجسد محمد تيمور علاقة الانسان بالزمن الذى يغيره من مرحلة الى أخرى من مراحل العمر بحيث يبدو فى كل مرحلة منها انسانا جديدا أو مختلفا الى حد كبير عنه فى أية مرحلة أخرى • فالحياة لاتتوقف عن التطور والتبدل والتلون والتغير ، والعمل الأدبى أو القصصى لايتوقف أيضا عن التطور والتبدل منذ أول لحظة حتى آخر لحظة فيه • فهو كيان عضوى متفاعل بحكم أنه يستمد مضمونه وقوة دفعه وحياته من الحياة نفسها • فهى المنبع وهو النهر أو دوامة من الدوامات الدائرة والفائرة على سطح هذا النهر • ويبدو أن تيمور كان متأثرا فى هذا بنظريات التطور التى سادت علوم الأحياء وتوجهات الفكر الفلسفى فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين • فاذا كان الانسان يحمل فى داخله بذور نموه وتطوره وازدهاره ، فهو يحمل فى الوقت نفسه عوامل فنائه وذبوله واندثاره • فالحالة الأولى تتركز فى فترة الصبا والشباب وفيها يترك الانسان نفسه محمولا على أمواج الحيوية والتجدد والانطلاق ، وأحيانا يسارع بهذه الأمواج عندما يجدها عاجزة عن تلبية رغباته وتطلعاته بالسرعة الواجبة • أما الحالة الثانية فتتركز فى فترة الكهولة والشيخوخة وفيها يقاوم الانسان عوامل الذبول والاندثار بقدر طاقته ، لعل تشبثه بالحياة وبمغرياتها يمنحه بعضا من الحيوية الذاهبة •

هذا المضمون العلمى والفلسفى جسده محمد تيمور فى كل من شخصيتى أحمد محجوب الذى يبلغ من العمر عشرين عاما ومربيته التى تبلغ من العمر خمسة وأربعين عاما ، وكانت امرأة مطلقة منذ زمن بعيد • وكان محجوب يحب مربيته ولكنه لايخشاها • يهزأ منها اذا أغضبته ثم لايلبث أن يسترضيها فتنسى اساءته وتقبله وتضمه لصدرها ضاحكة مستبشرة • وبرغم بلوغه العشرين فانه لاينسى أيام كانت تضربه وهو

طفل اذا هفا هفوة أو ارتكب اثما • لكن مع سن العشرين وتفتح الحياة كان لابد لقلبه أن ينبض للجنس الآخر •

فقد سكن أمام بيت محجوب رجل تاجر حسن السيرة له زوجة وابنة تبلغ الخامسة عشر وولد يبلغ العشرين يساعده فى ادارة دكانه ، وكانت زوجته تنهمك طول نهارها فى أعمالها المنزلية وتساعدها ابنتها من وقت لآخر • واذا ما خلت البنت بنفسها جلست أمام النافذة التى تطل على غرفة محجوب تنتظر ايابه من المدرسة ، فاذا دخل غرفته أشارت اليه بالسلام ويبتدآن فى المغازلة • وفى ذات يوم دخلت عليه مربيته فوجدته يشير بيمناه للفتاة فنظرت اليه نظرة ريبة وامتعاض ثم تركته وخرجت من الغرفة دون أن تنبس بكلمة • لكن دخول المربية فى غرفته ساعة عودته من المدرسة تكرر مرارا بعد ذلك كأنها تود أن تمنعه من محادثة الفتاة ، فساءه ذلك ، مما دفعه الى احكام اقفال باب غرفته بالمفتاح كلما أراد مغازلة فتاته •

لكن المربية بدت خائفة على مستقبله من تضييع وقته فيما لايفيد ، فكانت تدق على بابه الى أن يفتح ، فيضطر الى أن يشير لفتاته كى تتوارى عن عينى المربية • ويتصاعد الموقف والجدل بينهما لدرجة أنها تهدده بأن تخبر أباه بما يفعل مما يثير الخوف فى قلبه ويدفعه الى ادعاء المرض وتجنب تناول العشاء مع أبيه برغم جوعه حتى لايواجه أباه ويقع مالا تحمد عقباه • لكن الأيام تمضى دون أن يطرأ على سلوك أبيه أى تغير ، وأيضا دون أن تتوقف مربيته عن مراقبته بطريقة تكاد تكون محمومة ، فهل خوفها على مستقبله من الضياع يصل الى هذا الحد ؟! ولماذا كل هذا الخوف وهو الحريص على أداء كل واجباته الدراسية ؟!

وهذا الغموض الذى يؤكده تيمور فى سلوك المربية هو تمهيد درامى للحظة التنوير وتصعيد للحدث الرئيسى حتى يصل الى ذروته النهائية • وهو غموض لايثير تفكير بطل القصة فحسب بل يثير حب الاستطلاع والتشويق عند القارىء أيضا • فهناك علامات استفهام تتراقص أمام عينيه دون اجابات عنها سوى التخمين الذى قد يصيب وقد يخيب •

ونصل الى لحظة التنوير عندما تقتحم المربية عليه الغرفة بعد أن توارت الحبيبة واختفت من النافذة المقابلة كالعادة ، واذ بها هذه المرة وهى تستشيط غضبا وتصرخ بصوت متهدج فى أذنه :

ـ هذه هى المرة الأخيرة •• فان عدت لفعلتك أخبرت والدك بكل ما فعلته •

ويدور حوار غاضب ومشتعل ، يهم محجوب على أثره بمغادرة الغرفة ، لكننا نفاجأ بمربيته وقد أمسكت به ولفت ذراعها حول خصره ، ومنعته من الخروج فهم بالافلات منها فلمس جسمه جسمها ، فلم يجد بأسا في البقاء فلف ساعده أيضا على خصرها متظاهرا بالهجوم ليدافع عن نفسه ووقع نظره على وجهها فاذ به يرى صورة غريبة شهوانية لم يرها من قبل في ذلك الوجه الذى عرفه من يوم أن كان يحبو على ركبتيه ·

مضت لحظات يتأملها وتتأمله فاذ به يلحظ بشرتها البضة ومسحة الجمال التي لاتزال تغطيها · وكان من السهل على أى باعث أو مثير صغير أن يشعل بركانه الكامن ، فلم يستطع أن يجذب عينيه بعيدا عن عينيها ، وظل يسمع أنفاسها تتردد في صدرها أو بالأحرى في صدره وهي تتأمل خصلة شعره الأسود المسدلة على جبينه ثم قبلته في فمه فقبلها في فمها وتعانقا وتلاصق جسدها بجسده ، وأحسن بنهديها الذابلين تدلك بهما صدره ، ثم غابا عن الوجود ·

هكذا كشفت لنا لحظة التنوير كل ما غمض علينا من لمحات ومواقف وتساؤلات في أثناء تتبعنا لمسار الحدث الرئيسى في القصة · فالمسألة لم تكن خوف المربية على مستقبل الفتى كما ادعت مرارا ، بل كانت رغبتها فيه بعد أن بلغ صدر الشباب وعنفوانه ، مما يفسر لنا في نهاية القصة السر في تهديدها المتكرر له بافشاء سر مغازلته لابنة الجيران لأبيه ومع ذلك لم تنفذ تهديدها ، وهو ما أثار شكوك القارىء حول مدى جدية هذا التهديد ، أو ربما ظن أنها تطيل من حبال صبرها لعله يعود الى رشده · ولا شك أن تراوح القارىء بين أمثال هذه الشكوك ، يضاعف من عنصر التشويق والاستطلاع عنده حتى يبلغ مرحلة التنوير التى تتكشف فيها كل الأمور الغامضة ويرى الطبيعة البشرية عارية أمامه بكل رغباتها الدفينة وعالمها الداخلى المعتم ·

وكانت هذه القصة القصيرة آخر قصة في مجموعة محمد تيمور التى أطلق عليها عنوان « ما تراه العيون » وختمها بقوله : « فيا للعجب مما تراه العيون في ظلام هذه الحياة » · فقد أراد أن يجعل من قصصه أضواء فاحصة لمكامن النفس البشرية بكل غموضها وحيرتها وتقلبها واضطرابها وعتمتها · وبذلك انتقل بقرائه من مرحلة البصر السطحى الى البصيرة الثاقبة التى تتعامل مع الانفصال العاطفى والتفكير العقلانى والتأمل الفلسفى ، ولا تكتفى بالملاحظة العابرة والمتابعة السطحية ·

لكن ريادة محمد تيمور لم تتوقف عند تطعيم الأدب العربى وتحديثه بفن القصة القصيرة ، بل امتدت لتشمل الرواية أيضا ، وان كانت حياته القصيرة لم تمهله لكى يعمق هذا التوجه الريادى في الرواية · فكانت

الرواية الوحيدة التى كتبها هى رواية « الشباب الضائع » ولم يكملها ، لكنه ترك بخط يده ملحوظات حول نهايتها تبين الخط الدرامى لسير أحداثها وتطور مواقفها ، مما يوضح منهجه العلمى فى كتابة الرواية • فلم يكن يمارس الرواية لمجرد المرور والاستمتاع بلذة الحكى عند الروائى ولذة الاستماع أو الاطلاع عند القارىء ، بل وضع نصب عينيه العلاقة العضوية بين المضمون الفكرى والشكل الفنى حتى تكتسب الرواية كيانها الموضوعى المتميز فى النهاية •

وكان ما وصلنا من هذه الرواية قسمان : القسم الاول يحتوى على سبعة فصول ، والقسم الثانى على الفصل الأول فقط لأنها لم تكتمل بعد ذلك ، وان كان فى امكاننا أن نتلمس سير الأحداث حتى نهايتها من الملحوظات الختامية التى أوردها ليستعين بها على اتمام فصول الرواية • فهو لايترك العنان للسرد التلقائى والعفوى حتى لا يدخل بالرواية فى متاهات جانبية أو طرق مسدودة أو دوائر مفرغة ، بل يضع لها فى ذهنه شبه تصور متكامل ينهض على سلسلة من الأسباب التى تؤدى بالحتمية الى نتائج مترتبة عليها ، مما يدل على وضوح فكره ورؤيته سواء للمضمون الفكرى أو الشكل الفنى •

كذلك فان تقسيم روايته الى أقسام يحتوى كل قسم منها على فصول لتحديد مدى المسافات الزمنية فيما بينها ، كان ارهاصا بولوجه عالم المسرح والابداع فيه • فالمسرحية تنقسم الى فصول يمكن أن تحتوى على مشاهد داخل كل فصل على حدة • كذلك كان ارتباط تيمور بالمكان وكل عوامل التفاعل والصراع التى تنشأ بحكم احتكاك الشخصيات بعضها ببعض داخل حدوده ، مقدمة لابداعه المسرحى بحكم ارتباط التأليف للمسرح بالمنصة التى تجرى عليها الأحداث • وهذا يدل على أن الابداع الأدبى عند محمد تيمور كان بمثابة منظومة فكرية وأدبية متناغمة لاتضع الحواجز المتعسفة بين الأجناس الأدبية المختلفة بل تستفيد من امكاناتها التعبيرية كلما كان هذا متاحا • فلا بأس أن تستفيد الرواية من التكثيف الذى تتميز به أحداث المسرحية ، وأن تستعين المسرحية بآفاق الانطلاق التعبيرى الذى تتمتع به الرواية وهكذا •

ورواية « الشباب الضائع » تبدأ بخط درامى عميق دون تمهيد أو مقدمة تقليدية بحيث يجد القارىء نفسه على الفور وجها لوجه مع الموقف :

« كان الأستاذ الشيخ محمد عبد العليم يلقى على تلاميذ الفصل الأول من السنة الأولى بالمدرسة الخديوية فى الساعة الثالثة بعد الظهر

درسا فى (المبتدأ والخبر) · وكان التلاميذ مصغية اليــه اصغاء الطفل لنصائح أبيه لا حبا فى الأستاذ ولكن خوفا من شدته اذ كان معروفا بينهم ببأسه وغلظ كبده حتى لقبه أشقياؤهم بالصاعقة ، فكان اذا لاح شبحه من بعيد وهم يلعبون ويمرحون فى فنـــاء المدرســة صاح أحدهم قائلا : « هلم بنا نغادر هذا المكان قبل أن تحل به الصاعقة » ·

ومن خلال البانوراما الشيقة التى تستعرض الحياة المدرسية وعلاقات التلاميذ بالمدرسين ، تبرز أمامنا شخصية حسن أمين الذى يلقبـه أستاذ اللغة العربية « بأبى الانشاء » على سبيل السخرية بسبب حيائه الشديد الذى يقرب من الجبن · لكنه لم يكن كفكرة الأستاذ عنه وسخريته منه ، بل كان مثقفا بمعنى الكلمة ويتمنى فى يـوم ما أن يحقق حلمـــه الأثير ويصبح كاتبا مرموقا ، برغم بيئته المتواضعة ، ووفاة أبيه منذ سن مبكرة ، وافتقاره الى العلاقات الاجتماعية التى يمكن أن تساعده فى تحقيق حلمه ·

وبطل تيمور فى هذه الرواية ليس البطل الشجاع التقليدى الذى يشكل مركز جذب لكل من حـوله ، بـل هو البطل الجديد ، المهزوز ، المتردد ، ضعيف الارادة ، ضحية ضــغوط المجتمع الحديث الذى يكاد يطحنه · لايقدم على عمل الا بعد أن يتردد فيه كثيرا ، واذ أقدم عليه ود أن يتركه ، ولكنه كان يميل للتفكير والخيال ، وكان به شـغف بالكتابة استحق به فى المدرسة لقب « أبا الانشاء » الذى لم يفارقه ، والذى اعتز به كثيرا برغم أنه مثار سخرية بعض المدرسين · وهو يذكرنا ببطل رواية جيمس جويس الشهيرة « صورة الفنان شـابا » ستيفن ديدالوس التى نشرت فى لندن ونيويورك عام ١٩١٧ · ذلك أن شخصية حسن أمين فى ترددها وقلقها وحيرتها وتساؤلاتها المستمرة تقترب كثيرا من شــخصية ستيفن ديدالوس · فكلاهما مفكر وكاتب وشاب يافع وينظـر الى الحياة نظرة غير تقليدية من خلال بصيرته الثاقبة · واذا كان محمد تيمور قد أبدع شخصية حسن أمين فى نفس العام الذى أبدع فيه جيمس جويس شخصية ستيفن ديدالوس ، فهذا يدل على قدرة تيمور العميقة على تشرب روح العصر ليس على المستوى المحلى فحسب بل على المستوى العالمى أيضا ·

وحتى فى تجارب الحب التى خاضها كل من البطلين ، كانت روح العصر واضحة ، وان كان بطل تيمور أكثر روحانية ورومانسية من بطل جويس · فقد أحب حسن أمين ابنة الجيران التى كان يناجيها من نافذته التى لا تبتعد عن نافذتهـا أكثر من ثلاثة أمتار وهى عرض معظم شوارع حى الحمزاوى · فعندما سألته :

ــ ألم تستهو فؤادك اليوم نظرات الغيد فى الطريق ؟

أجابها بمناجاة أشبه بابتهالات فى معبد الحب :

ـ أسير فى الطريق وصــورتك فى مخيلتى · أنت معى فى كل مكان · فى البيت وفى المدرسة وفى الشـــارع وفى الحدائق حتى وفى الساعة التى أجتهد فيها لفهم درس يصعب على سواد الطلبة فهمه · أنت الحياة · أنت الوجود · أنت الدنيا وما فيها من نعيم · وانى أقسم لك على الوفاء حلفة عاشــق صدوق المقال ، يبر بقسمه حتى آخر نسمة من نسمات حياته » ·

ومن الواضح أن غرام حسن بالثقافة والفكر وابنة الجيران التى هى فى الوقت نفسه ابنة خاله لبيبة ، نموذج سابق لشخصية كمال عبد الجواد فى ثلاثية نجيب محفوظ التى كتبت بعد ذلك بحوالى أربعين عاما · ويبدو أنه كان نموذجا سائدا استطاع أن يتواجــــد فى الرواية المصرية حــوالى نصف قرن ، لكن محمد تيمور كان أول روائى رصده وبلوره فى روايته غير الكاملة التى تعد أيضا أول رواية بانورامية اجتماعية تشكل فيها كل شخصية عالما مستقلا بذاته برغم تفاعله مع عوالم الشخصيات الأخرى · وهذه البانوراما لاتعتمد على الخلفية الوصفية بقدر ما تعتمد على الأحداث المتتابعة دون توقف ، لدرجة أن محمــد تيمور يبدأ معظم فصول الرواية بالحوار بين الشخصيات دون أى وصف أو سرد بل وأحيانا دون ذكـــر من المتكلم ومن المخاطب اللذين نتبينهما فيما بعد ، وكأن الفصل عبارة عن مشهد فى مسرحية والجمهور يتابع الشخصيات بعينيه على المنصة دون حاجة لوصفها وتقديمها · وهذا دليل على كمون الارهاصات المسرحية فى قصص محمد تيمور ، بحيث كان من الطبيعى بعد ذلك أن يتوجه الى الابداع المسرحى ، ويسجل فيه ريادته المصرية الأصيلة ·

وهذه الريادة المصرية الأصيلة لاتتجلى فقط فى تطعيم الأدب المصرى والعربى وتحديثه بأشكال فنيــة جديدة مثــل القصة القصيرة والرواية ، بل تمتد لتشمل المضمون الفكرى النابع من تراث مصر وظروف مجتمعها المعاصر · فلم يحاول أن يستوحى مضامينه من الأدب العالمى الذى هو فى حقيقته تجمع آداب اقليمية ومحلية استطاعت أن تتجاوز مرحلتها الزمنية ومنطقتها الجغرافية لتصبح خلايا حية فى نسيج الأدب العالمى · ولذلك فرواية « الشباب الضائع » رواية مصرية صميمة وان كانت تتوســـل بالشكل العالمى الحديث للرواية كى تصل الى جمهور القراء من خلاله ·

والصراع الدرامى الذى تنهض عليه الرواية ليس صراعا مباشرا تقليديا بين خير ناصع وشر قاتم ، بل تتعدد فيه درجات الألوان والظلال من خلال شخصية عبد العزيز الصديق المخادع المنافق الذى يلعب على كل

الأصدقاء · فهو يرتدى من الأقنعة ما يمثل معظم أنواع النفاق والدس والوقيعة والغيرة والخبث والدهاء والنميمة التى استوحاها تيمور من المجتمع ، وأحالها الى محرك للصراع الدرامى الذى تعمق بالوقيعة بين حسن أمين وابراهيم يسرى نتيجة لتنافسهما فى مجال الكتابة الأدبية فى الصحف والمجلات ·

ويحرص تيمور على ضبط ايقاع روايته من خلال تنويع تتابع فصولها ، وكأنها مشاهد فى سيناريو سينمائى تنوع الحدث ، وترد على بعضها البعض · فالأحداث دائمة التنقل من فصل لآخر بين المدرسة ، والمقهى حيث علاقات حسن بزملائه وأصدقائه وخصومه ، وبين البيت حيث يختلى بنفسه لكتابة مقال أو يناجى لبيبة حبيبته من نافذة غرفته ، وأحيانا يتتبع تيمور بطله بعدسة المصور السينمائى فى الأزقة والشوارع والطرقات والميادين · وكل فصل من هذه الفصول يشكل عالما له خصوصيته الشديدة ، لكن هذه الخصوصية لاتفصله عن عوالم الفصول الأخرى لأنها كلها تصدر عن منبع واحد وتسعى الى مصب واحد ·

من هذه العوالم عالم بيت لبيبة وعلاقتها بأمها وأبيها عبد الرؤوف أفندى الذى وقع ضحية دسيسة من بعض المتربصين به فى المصلحة الحكومية التى يعمل بها · فقد انتهزوا هفوة صغيرة ارتكبها ، فلما حانت لهم الفرصة أغروا رئيسه على نقله من القاهرة فصدع لاغرائهم ورفض كل رجاء له · يقول لزوجته :

ـ كنت أظن أنى سأنقل الى بلدة قريبة كالجيزة حتى لا أرغم على مفارقة هذا المنزل المحبوب ولكنى سمعت اليوم بل تأكدت أننا سنسافر الى أسيوط أو الى دمياط ·

ـ يالله · سنحرم من لقاء أحبابنا أعواما عديدة ·

ـ ربما كان الأمر كذلك · تلك بلاد لانعرف من أهليها أحدا وسنعيش فيها كالغرباء حينا من الدهر · عيشة الغرباء مؤلمة لاتحتملها النفس ·

ـ تلك مشيئة الله ياعبد الرؤوف ·

وبنفس أسلوب القطع السينمائى لبلورة التناقض الحاد فى الموقف ، فان المشهد يتغير فى نفس الفصل من الحوار بين عبد الرؤوف أفندى وزوجته الى ابنتهما لبيبة واقفة أمام النافذة وقد أسندت رأسها بذراعها واستسلمت لأحلام غرامها الى أن سمعت صوت ابن عمتها يقول :

ـ مساء الخير يا عزيزتى ·

احمر وجه لبيبة وقالت :

ـ أسعدت مساء يا حسن · كيف حالك اليوم ؟

ـ كما يود لى كل حبيب · ما هذا الثوب الجميل ؟

ـ أتراه جميلا ؟

ـ جدا · ولكنه أقل جمالا من لابسته ·

ـ أتظن ذلك ؟

ـ بلا شك يافاتنتى ، ان ثوبك جميل ويزيده جمالا قدك الأهيف وشعرك الأسود ومعصمك الجميل وعيونك الساحرة ·

وتتصاعد نبرة السعادة فى المناجاة الغرامية الى درجة الحلم والنشوة التى تتناقض تناقضا حادا مع ما يدور بين عبد الرؤوف وزوجتـــه حول الرحيل الى أسيوط أو دمياط مما يدمر جسر الغرام والحلم والنشوة بين حسن ولبيبة اللذين يواصلان التحليق بين السحب الأثيرية دون تلمس لعالم الارض الوعرة التى سيسقطان عليها · يتساءل حسن :

ـ ألم تدركى بعد ، أنى أفكر فى زواجنـــا · فهل تفكرين فيــه أيضـــا ؟

فقالت وهى مطئطئة الرأس :

ـ فى كل آونة ·

فابتسم وقد سره سماع هذا الاقرار من ذلك الفم الجميل ثم قال لها وقد ارتسم السرور على وجهه :

ـ انى سعيد يا لبيبة اليوم لثــلاثة أمور ، أولهـــا رؤيتك فى هذا الثوب الجميل ، وثانيها اقرارك لى بأنك تفكرين فى زواجنـــا كل آونة · وثالثهما أمر آخر لم يتحقق بعد ·

ـ وما هو ؟

ـ أنت تعرفين أنى أحب الانشاء كثيرا ·

ـ نعـــم ·

ـ وأود أن أصبح يوما كاتبا عظيما فى احدى الجرائد ·

ثم يشرح لها الخطوات الابداعية المرتبطة بعمليـــة الكتابة حتى

يؤهلها للمستقبل حين تصبح زوجــة جديرة بزوجهــا الكاتب العظيم فيقول :

« ان الكاتب اذا جلس أمام مكتبه وأمسك بالقلم في يده واسترسل للتفكير أولا فاذا ما اختمرت الفكرة في رأسه أراد أن يكسو معانيها ألفاظا أنيقة تلذ القارىء ، فاذا وفق لذلك خطها قلمه على الورق الأبيض بالمداد الأسود ، ويكون هذا شأنه في كل ما يكتب ، ولاتظنين أن الأفكار تترى في رأس الكاتب تباعا ولا أن الألفاظ دانية القطوف • واذا أراد الكاتب أن يكون مبسوط العبارة متناسب الفقر ، بعيدا فيما يكتب عن شوائب اللبس فانه لعمري يحاول المستحيل • والدليل انا لانجد في مصر عددا كبيرا من الكتــاب •

ــ واذا وفق الكاتب الى كل ذلك ؟

ــ اذا وفق ، يدخل جنة الحياة تحمله اليها ملائكة البلاغة •

ــ ما أحلى وقع هذا الكلام في أذني ، أستحظى يا حسن بكل ذلك •

ــ اذا أراد الله لي الخير •

ــ سأسأله في كل لحظة أن ينيلك هذا المقام الرفيع •

وينتهي الفصل والعاشقان ينظران للسماء حيث ضرب الظلام خيامه فافترقا وابتسامتهما تنير العتمة • ولما أدار حسن وجهه لغرفته وجد نفسه فيها وحيدا ، ولم يطق أن يستأثر بسعادته الكبرى ، فلم يدر ما يفعل فابتدأ بالقفز في غرفته فاذا به يرى كلبه (ســـحاب) يقفز خلفه كأنه يشاطره سعادته ونشوته •

وهكذا يوظف محمد تيمور كل الرموز والصور والايحاءات الممكنة لتجسيد ما يدور داخل الشخصية وخارجها دون أن يقدم تقريرا مباشرا عن حالتها النفسية أو ما يدور داخــل عقلهــا من طموحات أو احباطات • وفي الوقت نفسه فان المفارقة الدرامية بين مختلف المواقف مثل الموقف بين عبد الرؤوف أفندي وزوجته واحساسهما بالتعاســة والقلق والحيرة بعد صدور قرار نقله من القـــاهرة ، والموقف بين لبيبة وحسن واحساسهما بجمال الدنيا التي فتحت لهما أحضانها ، مثل هذه المفارقة كفيلة بتكثيف الاحساس وزيادة حدته عند القارىء الذي ينظر الى الأمور نظرة أشمل من تلك التي تنظر بها الشخصيات المستغرقة في مواقفها الذاتية •

وعندما كان الموقف الدرامي يصل الى ذروته ، كان هذا ايذانا بنهاية الفصل وبداية فصل تال يبدأ بنغمة أو تنويعة بطيئة ومنخفضة لكنها مع

تطور الأحداث واطراد الحوار تشرع فى الاسراع والارتفاع حتى تصل الى ذروتها عند نهاية الفصل وهكذا · وهذا يدل على وعى تيمور العميق فى تلك المرحلة المبكرة للغاية فى تاريخ الرواية المصرية والعربية بعنصر الايقاع الذى يتلاعب بأحاسيس القارىء بهدف اثارة انفعالاته وايجاد علاقة حميمة بينه وبين الرواية ·

ففى الفصل التالى يعود بنا المؤلف الى المدرسة الخديوية حيث يتصاعد الصراع بين ابراهيم يسرى وحسن أمين نتيجة النميمة التى يواصل عبد العزيز ممارستها · ورغم هذه المشاحنات فان وعى الشخصيات الثقافى والفكرى لم يقع أسيرا لها وان لم يخل الأمر من النرجسية المعتادة ، فمثلا ينقد ابراهيم يسرى الكتاب المعاصرين الذين يكتبون فى النقد لكنهم يحيدون كثيرا عن الصراط المستقيم والمنهج الموضوعى · فهم يفتقدون الى النظرة العلمية التى يتميز بها النقاد الانجليز على سبيل المثال وذلك لضحالة ثقافتهم ووقوعهم أسرى ذواتهم · ومن هنا كان انتشار صحافة الفضائح فى تلك الفترة المبكرة من تاريخ الصحافة المصرية ، سواء أكانت على مستوى التلميح والاسقاط أو مستوى التجريح والطعن ·

وكان نتيجة هذا التوجه أن فقد الكتاب مصداقيتهم ، وبدل من أن تمد الطبقة الارستقراطية والغنية يدها لهم بالمساندة والدعم والتأييد ، لفظتهم كالمتشردين · لكن نظرة تيمور الموضوعية وازنت بين الطرفين اذ أنها لم تبرىء الارستقراطيين والأغنياء تماما برغم انتماء تيمور نفسه الى طبقتهم · فالصحافة ليست كلها سلبيات بل تعمل أيضا على تنوير العقول برغم كل ما تلقاه من عسف وظلم فمثلا يقول صاحب جريدة « الحقائق » :

« لعن الله من يذوق لذة العلم فى بلد كمصر · انى أقرأ الجرائد والمجلات الأوربية وأقتطف منها مالذ وطاب وأنشره على صفحات جريدتى ليستفيد منها المعمم والمطربش ولا يكون جزائى على كل ذلك الا الصبر والاعراض » ·

لكن كل هذا الجهد التنويرى الذى تقوم به جريدة « الحقائق » برغم كل العقبات والعوائق ، يضيع ويصيبه التشويه نتيجة ماتقوم به جريدة أخرى مثل جريدة « البرق » التى لم تنشأ الا لنهش أعراض الناس وسبهم لاستدرار أموالهم · فقد كتب صاحب « الحقائق » عدة مقالات يستحث بها أغنياء البلد على مساعدة أهل العلم والأدب ولام بعضهم على توانيه وتقاعسه عن خدمة رجال الصحافة الذين أصبحوا كالمتشردين لايجدون لقمة العيش · وبرغم موضوعية المقالات وهدفها الحضارى النبيل، لاقى الكاتب أحقر معاملة يمكن أن يلقاها متشرد بالفعل · يقول :

« ذهبت عند أحد البشاوات لأسأله بدل الاشتراك فاعتذر بمرضه أولا وبتغيبه عن قصره ثانيا ثم بطردي من القصر ثالثا • وذهبت عند أحد البيكوات فقال لي بسماحته المعروفة (لقد أخطأت يا صاح في العنوان) وذهبت عند أحد الكبراء ففغر فاه عند ملاقاتي وسبني أمام خدمه ولولا ما أظهرته من الشمم والاباء لضربني بيده ورفصني بقدمه » •

ولذلك فليس العيب كله عيب الصحفيين لأن الحاجة التي لدغتهم كالعقرب في خبزهم اليومي جعلت منهم مخلوقات ضالة كالذئاب الجائعة تأكل بعضها بعضا • قد يبدأ صاحب الجريدة وكله حماس لنشر العلوم والآداب وتنوير العقول والأفئدة ، لكنه في النهاية بشر ، فمع ازدياد ضغوط الحاجة ، واحساسه بالعجز في مواجهة متطلبات الحياة ، ومع تأكده بأنه لايملك في هذه الحياة سلاحا غير الصحافة ، فانه يحولها من سلاح للتنوير الى سلاح للتشهير والابتزاز لأن الغاية عندئذ تبرر الوسيلة •

من هنا كانت صدمة حسن أمين في بدء حياته الصحفية والأدبية • فلم تجد مقالاته التي تعلى من شأن القيم والمثل ، وتعرى سلبيات المجتمع بأسلوب موضوعي رفيع ، مكانا في تلك الصحافة الصفراء التي تعيش على التشهير والابتزاز وذلك باختلاق الأخبار وتلفيق الموضوعات التافهة • ولم تكن صدمة حسن في خيبة أمله في الصحافة فحسب ، بل كان تصاعد الأحداث المأسوية على جبهة حبيبة عمره لبيبة أيضا عندما أنبأته بنقل أبيها الى أسيوط واضطرارها الى فراقه ، وتحول حلم الحب الجميل الى كابوس الواقع المقيم • ومع انهيار آمال حسن في مطلع شبابه تغيرت نظرته الى الحياة من التفاؤل والاستبشار الى التشاؤم والاكتئاب ، ولم يجد من يمنحه برد العزاء سوى كلبه سحاب الذي يختم به تيمور هذا الفصل أيضا ولكن بتنويعة مختلفة تماما تناسب تطور الموقف أو انهياره :

« ورجع حسن الى مقعده وارتمى عليه وهو كاسف البال وقد ائتنس بوحدته وانفراده ليطلق لدمعه العنان • وانكب على البكاء انكباب من انفطرت مرارته • وتساقطت دموعه على الأرض فكان يلتقطها كلبه الأمين سحاب ، وكان سحاب في عرفه أوفى من الانسان » •

لكن مأساة حسن الحقيقية والفعلية تكمن في ضعف ارادته ، وتردده ، وسهولة اصابته بالاحباط والاكتئاب والتشاؤم واليأس • فهو ليس بالبطل المغوار الذي يصمد للأعاصير واقفا كالطود الشامخ ثم يأخذ بيده زمام المبادرة ويحرك دفة الأمور • فقد كانت كل صدمة تزيد من عزلته وتراجعه وخجله ، خاصة مع استمرار الحرب التي يشنها عليه منافسه ابراهيم يسرى ، والنميمة التي يواصلها عبد العزيز ضده •

ومع تشجيع أمه له وحفزه على الكتابة لجريدة « الفاروق » بعد أن رفضت جريدة « الحقائق » نشر كتاباته ، نجح حسن فى نشر أول مقالة له فأنسته العالم أجمع ، نسى أمه الحنون ، وحبيبته الوفية ، وبيته وكلبه ، وكل من يعرف من الأصحاب ، ولم يفكر الا فى مقالته التى نشرتها جريدة « الفاروق » ذات الوزن الصحفى والثقافى الكبير · قضى يـــوما كالحلم لايدرى ماذا يفعل بنفسه فى تلك النشوة التى أغرقتـــه · فهو لايعرف الاتزان العاطفى ، ولذلك فليس لديه وسط بين قمة الأمل وقاع اليأس · فعندما عاد الى بيته فى ذلك اليوم المشهود ألقى بنفسه فى أحضان أمه وهو يسكب دموع الفرح الذى لم يكتمل لأنه فى اليوم ذاته سافرت حبيبته مع أسرتها الى أسيوط التى انتقل أبوها اليها · وانتهى هذا الفصل ــ وهو الفصل الأخير فى القسم الأول من الرواية ــ على هذا النحو :

« دخل غرفته ليقف هنيهة أمام النافذة يندب الهوى ويبكى الفراق· لقد انقضت أحلامه اللذيذة · تحطم سراج حبه الوهاج ، وغدا يسكن بيت حبيبته قوم لاصلة بينه وبينهم · لقد كتب له القضاء البؤس حتى فى يوم سعده ففارقته حبيبته يوم نشرت مقالته فلم يتيسر لها أن تشاركه هذا الفرح العظيم · وللقضاء أحكام تحار فيها العقول ·

جلس حسن على كرسى كان بجوار النافذة وأرسل دمعة تحدرت على خديه تخط عليهما ما قدرته له الأيام » ·

وفى القسم الثانى من الرواية ينتظم حسن فى الكتابة للصحافة · فقد أصبح من كتاب جريدة «الفاروق» المرموقين سواء فى نظر محمود بك عبد اللطيف صاحبها أو عند جمهور قرائها برغم أنه كان طالبا فى السنة الرابعة بالمدرسة الخديوية · وكانت نصيحة صاحب « الفاروق » المتكررة لحسن أن الأحلام تتحقق اذا ارتكن الانسان على نفسه ، وذلك من خلال تمسكه بأسلحة العلم والمعرفة والوعى الناضج · لكن ضعف الارادة وغياب البصيرة الثاقبة وضياع معالم الطريق تحت قدمى حسن كان من الأسباب المأسوية التى ظلت تنخر فى داخل حسن الى أن قضت عليه · فبمجرد أن احترف الصحافة أهمل الدراسة برغم أنها سلاحه الرئيسى فى معركة حياته · ونظرا لأن محمد تيمور لم يكمل الرواية ولا نستطيع الحكم على شكلها الفنى بصورة متكاملة ، الا أنه ذكر ملحوظات ختامية تدل على وعيه العميق بمنهج الرواية الحديثة التى تكتب على أســـاس من تخطيط واع وعلمى لتجسيد مضمونها الفكرى ومنظورها الانسانى ·

فى هذه الملحوظات الختامية يتضح وعى محمـد تيمور بالأســباب والنتائج التى ترتب عليها مصير بطله الذى فكر وسلك طبقا لحتمية شبيهة

بتلك الروايات الطبيعية التى كان الكاتب الفرنسى اميل زولا من روادها • فقد أصبح القدر داخل الانسان بعـــد أن كان خارجــه ، وربما كان هذا ما قصده تيمور بقوله فى سرده لموقف حسن فى نهاية القسم الأول من الرواية : « وللقضاء أحكام تحار فيها العقول » •

فقد تمثل القدر الخارجى للبطـــل فى محاربة ابراهيم يسرى له . ودسيسة عبد العزيز ضده ، ورفض صاحب « الحقائق » نشر مقالاته ، وانتقال حبيبته لبيبة مع أسرتها الى أسيوط ، لكن نجاحه نفسه فى نشر مقالاته فى جريدة « الفاروق » وانتهاء تأثير كل ابراهيم يسرى وعبد العزيز فى حياته ، جعله يواجه قدره الداخلى أو الجهاد الأكبر ، جهاد النفس ، الذى لم يكن مسلحا نفسيا وروحيا وفكريا وعقليا لخوضه ، ففقد الاتجاه الذى نستطيع تتبعه كما حدده تيمور فى ملحوظاته الختامية التى كان ينوى اكمال روايته الرائدة على أساسها ، لكن يبدو أن عمره القصـــير لم يمهله • وقد سجل هذه الملحوظات على النحو التالى :

١ ــ حسن يرسل لحبيبته خطابا باسم صاحبة لها مدرسة •

٢ ــ امتحان البكالوريا ــ سقوط حسن •

٣ ــ خطاب من حبيبته •

٤ ــ مشاجرة مع أمه • لايريد دخول الامتحان مرة أخـــرى • أول مرة أهان أمه فيها •

٥ ــ يرد على خطاب حبيبته ويعتذر اليها •

٦ ــ دخوله الفاروق كمحرر •

٧ ــ أصبح محـــررا وأصبحت حياته كما يأتى : يقضى عصر يـومه فى القهاوى وليله فى محال الخمور •

٨ ــ يتعرف بشبان أغنياء يغرونه على القمار •

٩ ــ أصبح حسن مقامرا •

١٠ــ مشاجرة مع والدته من أجل القمار • انه فى احتياج شديد للدراهم• تقرضـــه والدته •

١١ــ الوالدة تبيع حليها •

١٢ــ يتعود الذهاب متأخرا لدار الفاروق ويبدأ أن يهمل أعماله •

١٣ــ يذهب الى احدى الحانات ليلا فيقضى فيها ليلته للصباح ثم يقصد دار الفاروق ثملا مترنحا •

١٤ـ يطرد نهائيا من دار الفاروق ٠

١٥ـ أصبح حسن محررا صعلوكا يعيش عيشة الأدنياء الساقطين ٠

فعندما واتته الظروف كي يتألق ، خذلته ارادته الضعيفة وفقد القدرة على التفكير العقلاني الذي ينير له الطريق نحو آفاق المستقبل ٠ ولذلك كانت النهاية المأسوية التي بلغها نتيجة حتمية لكل العوامل والأسباب التي تضمنها سياق الرواية ٠ واذا كان عنوان الرواية هو « الشباب الضائع »، فان نظرة تيمور لم تكن تقليدية الى « تيمة » الضياع الذي يلقي معظم الكتاب والمفكرون والأدباء مسئوليته الكاملة على كاهل المجتمع بصفته المتسبب فيه بضغوطه وصراعاته وأحقاده ٠ فقد أوضح تيمور بأسلوب درامي مبكر في نضوجه أن جزءا من هذه المسئولية يقع على عاتق الشباب نفسه ، خاصة اذا كان من الشباب المثقف الواعي الذي يسعى لاحتراف الكتابة والفكر وتنوير الآخرين من أمثال حسن أمين ٠ قد نلتمس العذر للشباب العادي من ذوي الثقافة الضحلة والأفق الضيق الذين يسهل تضليلهم وضياعهم ، لكن ما عذر حسن أمين وأمثاله في تركهم أنفسهم نهبا لأمواج الضياع التي تجرفهم ؟!

يضع تيمور يده في هذه الرواية على قضية حيوية وخطيرة للغاية ، وتتمثل في الثقافة عندما تتحول الى مجرد حرفة ومظهر اجتماعي يفخر به صاحبه ويتيه أمام الآخرين ٠ فهي عنده مجرد واجهة براقة وفخمة وليست منهجا عقلانيا وفكريا وثقافيا وحضاريا يمكن صاحبه من النظرة الواعية ، والبصيرة الثاقبة ، والرؤية الاستراتيجية التي لاتتأتى للعاديين من البشر٠ ومن هنا كانت مسئوليته تجاه هؤلاء البشر لأنه يملك البوصلة أو يمسك بالدفة التي يمكن أن توجه سفينتهم الى بر الأمان ٠ فاذا لم يمتلك هذا المنهج فسيكون هو أول من يدفع ثمن ضياعه ، وهو ما جرى لحسن أمين ٠

ومن الواضح أن نموذج المثقف المدعي الذي جسده محمد تيمور في بطله حسن أمين ليس نموذجا شاذا يندر وجوده في أوساط المثقفين والكتاب ، بل هو نموذج يكاد يكون شائعا ، خاصة في البلاد التي تخطو خطواتها الأولى على طريق الأدب الحديث بأشكاله وتياراته المتعددة ٠ ذلك أن المفاهيم والتقاليد الحديثة للثقافة والفكر والابداع لم تترسخ بعد وسط خضم الرواسب والتراكمات التي تكلست عبر العصور مثل تلك التي مرت بها مصر والعالم العربي تحت وطأة الحكم المملوكي والعثماني ٠

ومن الطبيعي بالنسبة للمثقف والمفكر الذي يعجز عن تنوير عقله هو أن يعجز عن تنوير عقول الآخرين ، بل ان صفة المثقف والمفكر تنتفي عنه أصلا ، ولا يتبقى له سوى الادعاء والزيف ٠ والثقافة جوهر أصيل

قبل أن تكون مظهرا براقا · ولذلك اتخذ تيمور من الضياع عمـودا فقريا لكل الأحداث والمواقف التي تطورت في الرواية مما منحها وحدة عضـوية واضحة برغم عدم اكماله لهـا ، لكن الملاحظـات الختاميـة توضـح هذا الوعي الفكرى والفني في آن واحد · فقد كانت عينـه مركزة دائما على المضمون الأساسي لروايته بحيث وظف كل عناصر السرد الروائي لتجسيده وبلورته ، مما أكسب الشكل الروائي اتساقا في تسلسل الأسباب والنتائج وجنبه الثغرات أو النتوءات أو المتاهات أو الطرق المسدودة التي قد يدخل فيها مما يضطر الروائي الى افتعال الصدف للخروج منها لمواصلة السياق · ولذلك كانت الرواية خالية تماما من عنصر الصدفة لأن اختيار أماكن محددة تجرى فيها الأحداث ، جعل الاحتكاك والتفاعل والصراع بين الشخصيات أمرا محتملا بل وحتميا في أحيان كثيرة · كذلك كان الالتحام بين السرد الروائي والحوار الدرامي سببا آخر في اتساق الشكل ، فلم تحدث ثغرات أو فجوات بين هذا وذاك · بل ان تمكن تيمور من أساليب الحوار الدرامي جعله يعتمد عليه بطريقة شبه كلية في بعض الفصول ، بحيث يتابع القارىء الشخصيات وهي تتكلم وتفكر وتتحرك أمامه كما لو كانت على منصـة المسرح ، أكثر مما يعرف أو يسمع عنها · على لسان الروائي أو الراوى ·

وهذا يدل على أن ابداع محمد تيمور سواء في مجال القصة القصيرة أو الرواية أو المسرحية أو الشعر شكل منظومة أدبية وفنية تستفيد من الامكانات التعبيرية لكل منها بلا حواجز مفتعلة أو حدود مصطنعة لايمكن تجاوزها أو تخطيها · ولذلك كانت دلالة الأمكنة المحدودة وتفاعلاتها في قصصه القصيرة وروايته الوحيدة تمهيدا للارتباط بمنصة المسرح ، كما كان الحوار الدرامي المتطور الذى يكشف الشخصيات ويلقى الضوء على أغوارها السحيقة كلما نطقت ، مسيطرا على مواقف وفصـول بأكملها ، وممهدا بدوره لكتابة المسرحية التي أثبت فيها ريادته المبكرة أيضا · ولذلك آثرنا أن يكون الفصـل التالي من هذه الدراسـة عن التحديث المسرحي عند محمد تيمور · وهذا التحديث لايعني أنه قام بتجديد تقاليد مسرح كان قائما بالفعل ، ذلك أن عمـر المسرح العـربي والمصرى لايزيد على القرن الا قليلا ، وكانت معظم المسرحيات السابقة على محمد تيمور اما مقتبسة من الأدب الفرنسي على وجه الخصوص ، أو مسرحيات غنائية راقصـة تسعى الى التسلية والمتعة والرواج التجارى فقط ، وانما يعني التحديث هنا أن تيمور كتب لأول مرة المسرحية المصرية الصميمة التي تسـتمد مضمونها وفكرها من المجتمع المحلي المعاصر ، ولذلك فهو ليس تحديثـا مسرحيـا بقدر ما هو تحديث الأدب العربي والمصرى وتطعيمه بفن المسرحية القومية الأصيلة التي خلا من جذورها وأصولها وتقاليدها التي عرفها العالم في

اصولها الاغريقية الأولى . من هنا كانت ريادة محمد تيمور فى استنبات فن المسرحية الأصيلة فى تربة الأدب العربى والمصرى . وما المسرح العربى والمصرى الذى نفخر به الآن ونتجادل حوله كثيرا سوى الشجرة المثمرة واليانعة التى استزرعها تيمور فى فجر هذا القرن لتنمو سامقة ، وتمتد فروعها وأفنانها وثمارها فى كل الاتجاهات والآفاق العربية ، بحيث أصبح للمسرح العربى والمصرى أعلامه وأساتذته ومسارحه ومدارسه ومعاهده المتخصصة وفرقه المتنوعة ومؤتمراته وندواته ومهرجاناته الدولية التى تعقد فى مختلف العواصم العربية . فقد كان كل هذا الازدهار والنمو المسرحى من غرس يدى محمد تيمور .

الفصـــل الثـــانى

التحـديث المسرحى

التحــديث المسرحى

تجلت ريادة محمد تيمــور فى تحديث الأدب العــربى والمصرى بفن المسرحية القومية الأصيلة فى استلهامه لقضايا مجتمعه المعـــاصر بحيث لم يلجأ مثل من سبقوه الى الاقتباس الا فى أوبريت « العشرة الطيبــة » التى وضع أزجالها بديع خيرى ولحنها سيد درويش · كذلك لم يلجأ الى اقتطاع مواقف من التاريخ أو مشاهد من التراث كى يجعل منها حبلا يعلق عليه الخطب والأحاديث البليغة التى تلقيها الشخصيات على مســـامع المشاهدين كى تستنهض هممهم ، أو الى الكتابة للمسرح الغنائى الراقص الهزلى الذى بزغ نجمه مع الحرب العالميــة الأولى ولم يحمل أى مضمون فكرى جاد أو منظور حضارى ينير عقول المشاهدين ·

أدرك تيمور فى تلك الفترة المبكرة من مطالع القرن العشرين أن الفن الذى لايتفاعل مع وجدان الجمهور ، ولا يثير فكره وعقله تجاه القضايا التى تشكل مصيره ، ولا ينبع من ضميره ، مصيره الضمور والاندثار والنسيان مهما كان سائدا فى فترة من الفترات · فالتراث الأدبى والفنى لأية أمة لايفسح مكانا الا للانجاز الجديد الذى يوســـع من رقعة تقاليده وآفاق ابداعاته · ولذلك فقد جمع بين قراءة التراث العالمى فى فنون القصـــة والمسرحية وبين قراءة الحياة المعاصرة بكل قضاياها ومشاغلها وصراعاتها وتفاعلاتها ، بحيث طوع الشكل العالمى للمسرح لبلورتها وتجسيدها · وهذا حق أى أديب فى أية بقعة من بقاع العالم لأن تراث المسرح العالمى ملك لكل من يرغب فى استزراعه واستنباته وتوظيفه فى تـــربة بلده المسرحية · ولذلك كان الشكل المسرحى فى مختلف بلاد العالم ــ مهما أدخل عليه من تجريب وتجديد وتعديل ــ شكلا عالميا متعارفا عليه ، فى حين كان المضمون الفكرى والاجتماعى محليا واقليميا وقوميا بمعنى الكلمة · فمن المعروف أن الفنان أو الأديب الذى لايستطيع أن يكون ابنا حقيقيا لعصره ، لن يستطيع بالأحرى أن يكون ابنا لأى عصر آخر ·

تبلور المنظور الفكرى والاجتماعى والانسانى فى مسرح محمد تيمور منذ أول مسرحية له وهى « العصفور فى القفص » التى كتبها فى مارس ١٩١٨ ، وتعمق حتى آخر مسرحية وهى « الهاوية » التى صدرت ومثلت فى ابريل ١٩٢١ ، أى بعد رحيله بشهرين · فقد تـوفى فى ٢٤ فبراير عام ١٩٢١ على أثر مرض لم يمهله أكثر من أيام معدودات ، وذلك قبل أن يتم التاسعة والعشرين من عمره اذ أنه ولد فى ١٣ يوليو ١٨٩٢ ·

من القضايا الاجتماعية والانسانية التى شكلت نسيج مسرحياته ، مفهوم الأسرة والأسس الحقيقية التى يجب أن تنهض عليهـــا خاصـة فيما يتصل بعلاقة الآباء بالأبناء ، ومفهوم العلاقات العاطفية والجنسية التى يجب النظر اليها فى ضوء موضوعى وعلمى حتى تشق قنواتها الصحيحة بعيدا عن عوامل الانحراف والتشتت والضياع ، والنقد الموضوعى لسلبيات المجتمع المعاصر دون تفرقة بين طبقة وأخرى أو بين اتجاه وآخر ، ولذلك تمت تعرية الطبقة الأرستقراطية بلا هوادة ومن أعماقها وأغوارها السحيقة برغم انتماء المؤلف اليها ، ورصد الأنماط المصرية الشائعة وغير الشائعة حتى ينبض العرض المسرحى بالروح المصرية الصميمة ، بل ان كثيرا من الأنماط التى بلورها تيمور فى مسرحياته منذ أكثر من ثلاثة أرباع القرن لاتزال تفرض ظلهـا حتى الآن على المسرح والسينما ، مما يدل على أنهـا لم تفقد قوة دفعها ودلالاتها المتعددة التى تجنب الجمهور الاصابة بالملل ·

كذلك لعبت الطبقة الوسطى دورا أساسيا فى مسرح تيمور ، اذ رأى فيها العمود الفقرى للمجتمع كله ، وجسر التواصل بين الطبقة العليـــا والطبقة الدنيا · وغالبا ما كانت تحتوى على الحصيلة الثقافية للأمة كلها ، وفى طياتها تجمع المثقفون والكتاب والأدباء الأغنياء منهم والفقراء · ومن هنا كان الدور الحيوى الذى قامت به الخلفية الاجتماعية والاقتصادية فى تشكيل سلوك الشخصيات تجاه بعضها بعضا وصياغة فكرها ونظرتها الى الحياة · فالشخصية لاتتحـرك فى فراغ ذاتى وانما تحمل معها بل وتجسد كل معطيات بيئتها الثقافية وطبقتها الاجتماعية وتكوينها النفسى المترتب على كل هذه العوامل وغيرها ·

ولعل من أهم الأسباب التى وصفت مسرح تيمور بالواقعيـــة ، التأثير الواضح للدافع الاقتصادى فى سلوك الشخصيات · فلم يعد الحب هو المحرك الوحيد لها بصرف النظر عن أية اعتبارات اقتصادية ، بل أصبح المال هو الأرض التى تسير عليها الشخصية اذا كانت غنية أو تهفو اليها اذا كانت فقيرة · لكن نظرة تيمور الموضوعية والواقعية الى المال لم تجعل منه حلا لكل مشكلات الحياة ، لأن العبرة ليست بالحصول عليه وامتلاكه بل بكيفية توظيفه · ولذلك كانت الشخصية التى تملك العقل الناضج

الراجح هى التى تملك الثروة الحقيقية ، أما تلك التى تملك المال بلا عقل يهديها سواء السبيل ، فسرعان ما يتحول الى وبال عليها • فهو سلاح ذو حدين ومن لايعرف كيف يستخدمه الاستخدام السليم لابد أن يقضى عليه فى النهاية •

وكان استخدام الشخصيات للأمثال الشعبية للتدليل على صحة منطقها وسلوكها من ملامح المضمون الفكرى والاجتماعى فى مسرح تيمور • فمن المعروف أن الأمثال الشعبية لكل بلد هى جماع تراثه وبلورة لفكره فى حكم مركزة وأقوال مأثورة تتناقلها الأجيال تباعا ، بصرف النظر عن جوانبها الايجابية أو السلبية ، فهى ليست ايجابية كلها ، وهذا التراوح بين الايجابية والسلبية أتاح لتيمور مساحة درامية معقولة كى تعبر الشخصية التى تستخدم المثل الشعبى عن دوافعها الواضحة أو المستترة ان ايجابا أو سلبا أيضا • وقد ترسخ هذا الاتجاه الذى بدأه تيمور فى المسرح ثم فى السينما وبعدها التليفزيون • ففى كثير من الأعمال المسرحية والسينمائية والتليفزيونية نجد شخصية أو أكثر تبدأ كلامها بقولها : « على رأى المثل ••• » •

وكان لصورة المرأة فى المجتمع ، وسعيها الدؤوب نحو اعتراف الآخرين بمكانتها ، دور كبير فى تشكيل المضمون الفكرى والاجتماعى عند تيمور • فهى فى كثير من الأحيان ضحية لضغوط المجتمع التى تصيبها بالشلل وتفقدها القدرة على اتخاذ أى قرار فى صالحها ، لكنها فى أحيان أخرى لاتعدم الوسيلة الكفيلة بالدفاع عن نفسها•ولذلك تبدو الشخصيات النسائية فى مسرح تيمور متدفقة بالحياة حتى وهى واقعة تحت الضغوط المتتابعة • فلم تعد المرأة تلك المخلوقة الأثيرية التى تعيش على العواطف وتتغذى على الانفعالات بصرف النظر عن أى اعتبار آخر ، وهى فى انتظار فارس الأحلام كى يأتى على فرسه الأبيض ويختطفها الى وادى الأحلام • بل أصبحت واقعية فى نظرتها الى شئون قلبها التى أخضعتها لحسابات الربح والخسارة • وفى بعض الأحيان لم تقبع قلقة فى انتظار فارس الأحلام بل كانت تأخذ زمام المبادرة فى يدها وتطارده حتى يقع مستسلما فى شباكها ، مما يذكرنا بالشخصيات النسائية فى مسرح برناردشو •

وكان تيمور فى مضمونه المسرحى حريصا على تعرية كل مظاهر الانتهازية والنفاق والنميمة والخداع والتسلق من خلال الصراع الدرامى وتطور المواقف دون أى تقرير مباشر يضعه على لسان احدى شخصياته نيابة عنه • ولم تكن هذه المظاهر السلبية وغير الأخلاقية لتوجد لو أن الشخصيات الطيبة أو السوية أو الساذجة تحلت بالمنهج العقلانى والنضج الفكرى والبصيرة الثاقبة • لكن مأساة معظم شخصياته تمثلت فى افتقارها

للنضج مما جعلها ألعوبة سواء فى أيدى الآخرين الطامعين فيها أو فى مواجهة نزواتها ورغباتها الذاتية الدفينة ، أى فى مواجهة قدرها الخارجى والداخلى على حد السواء كمـــا حدث من قبل لشخصية حسن أمين بطـــل رواية « الشباب الضائع » • ان ضياع الانسان يبدأ من عدم نضجه وغالبـــا ما يعجز عن تدارك هذا الخطأ المأسوى فى الوقت المناسب مما يقضى عليه فى نهاية الأمر ، اذ أن النضج لابد أن يبدأ مع بداية ادراك الانسان للحياة ، والتربية الحقة هى التى تدرب النشء على التفكير الموضوعى الناضج •

ولذلك فان مفهوم تيمور للشرف الانسانى ليس تقليديا • فالشرف عنده لايبدأ ولا ينتهى بالجسد ، وانما يبدأ بالعقل الناضج ويمتد ليشمل كل خطوات الانسان فى حياته والجنس من ضمنها • ولذلك كان العقل هو البوصلة الهادية للانسان فى كل خطوة يخطوها ، وبالتالى فهو يعرف موقع أقدامه مقدما • وشخص بهذا التعقل والنضج والاتزان لا خوف على شرفه من التلوث لأنه يملك البصيرة الثاقبة التى تعرى نوايا كل المتربصين به • والشرف هنا ليس شرف الجسد فحسب بل شرف العقل ، وشرف الكلمة ، وشرف النظرة ، وشرف الوعد ، وشرف السلوك ، وشرف النية ، وشرف الوسيلة ، وشرف الغاية والهدف • ان حصر مفهوم الشرف فى الجســد تقليل من شأنه وتضييق للخناق عليه بحيث يزين للمغرضين والانتهازيين والمتسلقين والمنافقين والنمامين والمخادعين والكاذبين أن أعمالهم وتصرفاتهم ونواياتهم لاتمس الشرف طالما أنها بعيدة عن نطاق الجسد •

أما على مستوى الشكل الفنى فقد استفاد محمد تيمور من ثقافته المسرحية الواسعة ، وقراءاته المستفيضـــة فى النصوص الأجنبيـة ، ومشاهدته للعروض المسرحية المختلفة فى الخارج بصفة عامة وفى فرنسا بصفة خاصة • ولذلك كان تأثره واضحا بمسرحيات موليير والكوميـديا ديللارتى ، وهو التأثر الذى ساعده على القيام بدوره الريادى فى مجال الكوميديا المصرية التى وضع لبناتها الأولى بعيدا عن فجاجة الفارص التى سادت المسرحيات الغنائية والراقصة والهازلة التى شاعت فى زمنه • فقد كان الجمهور لايرى سوى الهزل فى الكوميديا ، ولذلك أصر تيمور على تعليم هذا الجمهور أن فن الكوميديا هو فن جاد للغـــاية وان اتخذ من الضحك وسيلة لبلوغ عقل الجمهور • بل انه أكثر جدية من التراجيديا التى تسعى الى تفريغ الشحنات التى تفور وتمور داخل المتفرجين من خلال اثارة انفعالاتهم ، أما الكوميديا فتتخذ من الضحك والسـخرية والتهكم مدخلا للتفكير بأسلوب عقلانى ورؤية موضوعية للقضية الانسانية التى يجسدها النص المسرحى بحيث لاتترك المتفـرج الا ويكون قد كون وجهة نظر خاصة به تجاهها •

وموقف تيمور من الكوميديا هو نفس موقفه من التراجيديا والفارص والميلودراما • فهذه كلها أدوات في يد الكاتب المسرحي للتعبير الفني والدرامي عن مضمونه • ولأفضل لأداة على أخرى الا بأسلوب توظيفها في المضمون والموقف المناسبين • ولذلك مزج تيمور بين هذه الأدوات كلما شعر أن التعبير الدرامي يحتاج اليها في نفس المسرحية الواحدة ، مما جعل مسرحياته تستعصى على التصنيف ووضعها تحت بند احدى هذه الأدوات على سبيل تسكينها في « خانة » نقدية محددة • فالعبرة بموضوعية ومنطقية التعبير الدرامي وليست بالالتزام بأداة أو بأخرى • فهذه الأدوات كلها وسائل الى غايات فنية ودرامية أشمل منها ، وللفنان الحق في استخدامها طبقا لمتطلبات عمله المسرحي •

وهذا المنهج الموضوعي الذى التزم به تيمور تجلى أيضا في بلورته لسلبيات الواقع وصوره غير السوية دون الثورة العارمة ضدها ، اذ أن من شأن هذه الثورة رفع الشعارات ، والقاء الخطب ، ونعت هذه السلبيات بألفاظ حادة قد تصل الى حد السباب ، وهذه كلها وسائل لاتمت للتعبير الدرامي الناضج بصلة من قريب أو بعيد • فالمسرحية الناضجة ليست فقط دعوة للانفعال والاحساس بل دعوة للتفكير والتأمل • وبدلا من أن يفكر الكاتب المسرحي نيابة عن القراء أو المشاهدين عليه أن يدعوهم هم للتفكير لأنفسهم حتى تتحول المسرحية الى جزء عضوى من احساسهم وفكرهم بل وسلوكهم • ولذلك وجد تيمور في التعبير الدرامي كل الطاقات والامكانات التى تساعده على توصيل رسالته الفكرية دون تقرير مباشر أو صخب يصم الآذان •

وقد مكنه من هذا المنهج سيطرته على أدوات الشكل الفني وفي مقدمتها تحكمه في ايقاع المسرحية ، وهو ايقاع يتراوح بين المشاهد المتأنية التى تلقى الأضواء على المضمون الأساسى كى تركز انتباه المتفرج عليه وبين المشاهد المتتابعة في ايقاع سريع يشبه تتابع المشاهد في السيناريو السينمائى • وهذا التنوع في الايقاع من شأنه أن يجنب العرض المسرحي الرتابة التى يمكن أن تصيب المتفرج بالملل وتؤثر بالسلب على تتبعه الحميم له • وخاصة أن مضمونه الواقعي الذى جسد وبلور شخصيات وقضايا المجتمع المعاصر كان في حاجة الى هذا الايقاع كي يستوعب المتفرج بسهولة التوجهات الفكرية التى تتضمنها المسرحية من خلال انفعاله بما يجرى من أحداث ، وهو انفعال يثير تفكيره في الوقت نفسه ويساعده على تكوين وجهة نظر خاصة به تجاهه • وكان هذا

التوجه الواقعي رائدا في مجاله وسط طوفان المضامين الرومانسية التي اعتادت أن تهدهد مشاعر الجمهور وتدغدغ انفعالاته وتدر دموعه وسط جيشان عاطفي هادر لايعبأ بالتفكير أو التأمل • فالمشاهد الرومانسية في ذلك العصر لم تكن تحتاج الى ايقاع سريع كي يربط المتفرج بالأحداث والشخصيات الا في بعض الذروات الميلودرامية التي تتصاعد عندها الأحداث ، لكن سياق المشهد كان شبه محاكاة لما يدور في الحلم الذي يطلق شطحات العقل الباطن في تأن وتؤدة بعيدا عن توترات العقل الواعي •

لم يكن هذا التوجه الرومانسي هدفا لتيمور الذي أراد بمنهجه الواقعي أن يدفع الجمهور الى التأمل والتفكير ، ولذلك خاطب عقله الواعي مستخدما في ذلك مفارقات الكوميديا التي تصل في بعض الأحيان الى درجة التصوير الكاريكاتيري الذي يبالغ في بعض ملامح الشخصية كي يلفت النظر اليها سواء بالتأمل أو السخرية • والكوميديا بطبيعتها عدو تقليدي للرومانسية التي تضرب على أوتار الشجن والعاطفة والانفعال الفوري عند المشاهدين بعيدا عن هموم التفكير الواقعي ، ولذلك كانت الرومانسية أقرب للتراجيديا منها للكوميديا التي تعرى سلبيات البشر وتدعوهم الى التفكير فيها • فالتراجيديا تدعو المتفرجين الى التعاطف والتوحد مع الضعف الانساني كما يتجسد في الشخصيات في حين تدعوهم الكوميديا الى رفض هذا الضعف والتغلب عليه • وهذه حدود طبيعية بينهما لأن التراجيديا تتعامل مع السلبيات المصيرية بل والمميتة التي يعجز الانسان عن التغلب عليها ، أما الكوميديا فتهاجم السلبيات الاجتماعية والأخلاقية التي يمكن التخلص منها لأنها في حدود قدرة الانسان •

لكن يبدو أن نظرة تيمور الانسانية تتخطى هذه الحدود اذ أن الطبيعة البشرية منظومة عضوية متفاعلة باستمرار ويصعب تقسيمها الى « خانات » أو أقسام • وقد تجسدت هذه النظرة في مسرحيته « الهاوية » التي عاني بطلها من ضعف اجتماعي وأخلاقي يمكن التخلص منه وتمثل في ادمان الكوكايين ، لكن استسلام البطل واصراره على هذا الضعف أحاله الى خطأ مصيري ومميت قضى عليه في النهاية • أي أن ضعف الارادة يمكن أن يمثل خطأ اجتماعيا وأخلاقيا يمكن اصلاحه لكنه اذا استمر وتعمق بلا حدود فانه يتحول الى خطأ تراجيدي لافكاك من دفع ثمنه • فالشخصيات في مسرح تيمور تتحرك وتتطور داخل نسيج اجتماعي ودرامي متشابك ، اجتماعي على مستوى المضمون ودرامي على مستوى الشكل • وهذا التشابك لم يمنع كل شخصية من أن تتحدث وتسلك من منطلق منطقها الخاص والمتبلور والنابع من بيئتها وثقافتها وظروفها التي تمر بها •

وتبلور الشخصيات سواء من خلال السلوك أو الحوار ساعد تيمور على الاقتصاد فى كتابة توجيهات الاخراج التى تحدد للشخصية الأسلوب الذى يجب أن تتبعه سواء فى الحركة أو الكلام . فقد ترك الحرية كاملة للمخرج فى تجسيد الحركة والقاء الحوار وشغل الفراغ المسرحى اعتمادا على الخطوط الواضحة والعميقة التى رسمت بها الشخصيات ، وبالتـــالى لاخوف من تجاوز المخرج لهذه الخطوط لأنه اذا فعــل ذلك فسوف يهتز بناء المسرحية كله بين يديه . فمن حق المخرج أن يضيف رؤيتـــه ولغته البصرية الى النص ، لكنه لن يحتاج الى استخدام التوابل المثيرة واستعراض العضلات لاثبات الوجود وخاصة أنه لاتخلو شخصية فى مسرح تيمور من الوقوع فى ورطة وبالتالى فعنصر الاثـــارة متوافر وليست هنــــاك حاجــة لافتعاله . بل ان تطور الحبكة فى أحيان كثيرة يعتمد على مكائد الكوميديا الشعبية الزاخرة بالمفاجآت المثيرة والمقالب المضحكة وغير ذلك من وسائل التسلية التى يستمتع بها أكبر عدد ممكن من الجمهور .

وقد أدى تشبع تيمور بروح الكوميديا الشعبية الى استخدام اللهجة العامية فى حوار مسرحياته التى تجسد مضامين معاصرة نابعة من الحياة الواقعية اليومية للجمهور . فاذا كان قد اســـتخدم الفصحى فى حوار قصصه القصيرة وروايته غير الكاملة فذلك لأن قراءة الفصحى فى كتـــاب شىء معتاد الى حد كبير أما الاستماع اليها فشىء لم تتعود عليه الأذن فى الحياة اليومية ، ونظرا لحرص تيمــور على ازالة أيــة عوائق محتملة بين الجمهور والعرض المسرحى ، واقناعه بأن ما يدور على المنصة هو قطعة حية من حياته اليومية ، فانه وجد فى العامية قناة سلسة للتوصيل المتدفق .

وعموما فاللغة فى القصة أو المسرح ، سواء أكانت فصحى أو عامية ، لاتشكل أية حساسية بالنسبة لتيمور لأنهـــا فى النهاية وسيلة وليست غاية . فهى مادة خام قابلة للصياغة حسبما يتطلب الموقف الدرامى فى تعبيره عن الشخصية . بل ان فى داخل الفصحى نفسها أو العامية درجات من التعبير الفنى يمكن توظيفها طبقا لمستوى الشخصية الثقافى والبيئى . فليست الفصحى أو العامية آلية نمطية للتعبير ، بل ان استخدامها يختلف من كاتب الى آخر ، ومن عمل الى آخر للكاتب نفسه ، بل ومن موقف لآخر فى العمل الواحد طبقا لتطوراته المتنوعة وشخصياته المتميزة .

ويرجع يحيى حقى لجـوء محمـد تيمور الى العـــامية فى مسرحه الى أسباب فنية وسيكلوجية واجتماعية فيقول فى كتابه « فجر القصـــــــة المصرية » :

« ومحمد تيمور هو زعيم مدرسة المنادين بالكتابة باللغة العامية للمسرح ، فعل هذا لأنه كان متلهفا على تملك أذن الشعب ولاعتقاده أن التعبير الصادق يتطلب منه هذا الانحياز ، وبخاصة اذا كانت المسرحية فكاهية ، والذين يسيرون اليوم على نهجه جدير بهم أن يدرسوا أسلوبه فى العامية فسيدهشهم ـ مع أنه كان يحرث أرضا بكرا ـ بانطلاقه ورشاقته وخفة دمه وبعده عن القلقلة والتعثر والتكلف ، حتى ليخيل اليك أن هذا الفتى الأرستقراطى هو ابن بلد مصفى » .

ونحن نتفق مع يحيى حقى فى تحليله الدقيق للأسباب التى دفعت تيمور الى استخدام العامية فى حوار مسرحياته ، لكننا نختلف معه فى استخدامه لفظ « اللغة » للعامية فى حين أنها مجرد لهجة من لهجات اللغة العربية التى تتعدد باختلاف المناطق الاقليمية والجغرافية كالعامية المستخدمة فى مناطق السواحل والتى تختلف عن الدلتا أو الصعيد أو الواحات أو سيناء .. الخ . ولذلك لجأ تيمور الى العامية القاهرية ذات السطوة والانتشار الكبيرين لأنها أقدر على توصيل رسالته الفكرية والفنية فى آن واحد ، وهى مايمكن تسميتها باللهجة الدارجة التى تمثل حلقة وصل بين الفصحى والعامية ، والتى يمكن أن تتذوقها الصفوة والعامة على حد السواء .

وهذا الوعى الفكرى والفنى بأدوات التعبير الدرامى والمسرحى تطور تطورا ملحوظا من مسرحية الى أخرى برغم أنه لم يكتب سوى ثلاث مسرحيات « العصفور فى القفص » ١٩١٨ ، و « عبد الستار أفندى » ١٩١٨ ، و « الهاوية » ١٩٢١ ، وأوبريت واحدة هى « العشرة الطيبة » ١٩٢٠ . والله وحده يعلم الى أى مدى كان من الممكن لهذا الرائد أن يصل فى انجازاته المسرحية لو امتد به العمر ، ومع ذلك كانت هذه المسرحيات الثلاث بمثابة وضع حجر الأساس لبناء المسرح المصرى الصميم أو العربى الأصيل . وفى هذا يقول الدكتور على الراعى فى مقدمته لمسرحية « العصفور فى القفص » :

« فى عام واحد ، بالغ الأهمية فى تاريخ الكوميديا المصرية الراقية ، هو عام ١٩١٨ ، أخرج محمد تيمور مسرحيتين جديرتين بكل اعتبار ، الأولى : « العصفور فى القفص » ، وقدمتها فرقة عبد الرحمن رشدى فى مارس ، والثانية « عبد الستار أفندى » ، وقدمها عزيز عيد على مسرح دار التمثيل العربى ، فى اطار فرقة منيرة المهدية ، وذلك فى ديسمبر .

قدم محمد تيمور : « العصفور فى القفص » على اعتبار أنها نموذج لما ينبغى أن تكون عليه الكوميديا الانتقادية ، ذات المضمون الاجتماعى

الواضح • وفعلا يبرز موضوع المسرحية بروزا واضحا ، وان كان غير ضار فنيا ، فنتبين أنه علاقة الآباء بالأبناء ، وهي علاقة متأزمة دائما ، ولكنها في الفترة التاريخية التي تدور فيها حوادث المسرحية ، متأزمة بصفة خاصة • فالبلاد على عتبة ثورة كبرى كان مقدرا لها أن تنفجر بعد عام ، والأبناء يتطلعون — مع غيرهم من أهل مصر — الى شيء من الحرية ، في السياسة وفي الاجتماع معا •

ومسرحية « العصفور في القفص » هي من اللون الذي عرف في مصر باسم الدرام ، وتعرفه كتب تاريخ المسرح أيضا باسم الدراما البورجوازية ، وفيه يسعى الكاتب الى عرض المشكلة موضحة باللونين الأبيض والأسود ، على أن يجمع العلاج بين السمات الجادة والفكاهية ، ويتوسل الكاتب أثناءه بكل وسائل الاثارة من حوادث ميلودرامية ، ومواقف خطابية وأبطال مثاليين في الخير ، وغيرهم مثاليين في الشر •

وبرغم أن محمد تيمور يسمى مسرحيته : « كوميدى » الا أن جدية نظرته لموضوعه ، قد انتهت بـ « العصفور في القفص » الى أن تصبح من لون الدرام فعلا ، مع محاولات لطلاء الموضوع من الخارج طلاء كوميديا » •

ونحن نعلم ما للدكتور على الراعي من باع طويل وخبرة عميقة سواء في الدراما الشعبية والكوميديا الشعبية أو ما يسميه بمسرح الشعب ، لكن اذا كان العامة في مصر أو أرباب مهنة المسرح يطلقون لفظ « درام » بما يحمل معنى الجدية أو المأسوية ، فان هذا لايعني أنه أصبح مصطلحا فنيا يمكن الأخذ به • كذلك فان الكوميديا لاتتناقض اطلاقا مع الجدية ، فهي فن يدعو بطبيعته الى التفكير الجاد من خلال الضحك والسخرية والتهكم ، فهي تتطلب من الجمهور وعيا عقلانيا في حين ينحصر تأثير التراجيديا في الوعي الانفعالي • والدكتور على الراعي نفسه كأستاذ علم أجيالا عديدة ، كان من الرواد الذين أكدوا أن الدراما تنقسم الى كوميديا وتراجيديا ، ولذلك ليس هناك تعارض أو تضاد أو تناقض بين الدراما والكوميديا التي هي أحد فروعها •

ولذلك لم تكن الكوميديا أو العنصر الكوميدى عند تيمور مجرد طلاء للموضوع من الخارج ، بل كان دعوة المتفرج للتفكير والتأمل في القضية المطروحة في النص أو العرض المسرحي من خلال الاسترخاء النفسي الذي تتيحه الكوميديا • ولذلك فهي نابعة من النص ومتفاعلة مع مواقفه وليست مجرد قشرة خارجية هشة ورقيقة ويمكن الاستغناء عنها اذا جد الجد • ومن هنا كان حرص تيمور على وصف مسرحيته في عنوان جانبي بأنها « كوميدى مصرية ذات أربعة فصول » ، ثم عدل هذا العنوان في

المسرحية التالية « عبد الستار أفندى » الى « كوميديا مصرية أخلاقية ذات أربعة فصول » ، باعتبار أن الجانب الأخلاقى هو الهدف الجاد فى الكوميديا برغم أن وسيلة التوصيل قد تبدو غير ذلك · ثم غير العنوان الجانبى فى مسرحية « الهاوية » الى « كوميدى درام ذات ثلاثة فصول » على أساس أن الصراع الدرامى فى هذه الكوميديا تفاقم الى أن بلغ حـــدا مأسويا فى المسرحية التى انتهت بوفاة البطل ، فالصراع الدرامى فى مفهوم الكوميديا عنده يمكن أن ينتهى الى حلول توفيقية أو سعيدة أو مأسوية طبقا لمراحل تفاعله وتطوره ، وليس هناك قالب جاهز ومعد سلفا لصب هذا المضمون أو ذاك فى قالب كوميدى خالص أو مأسوى خالص · وكما سـبق أن قلنا فان محمد تيمور لم يلتزم بمثـــل هذه القوالب بل ترك الصراع الدرامى يصل الى مداه الطبيعى ونتيجته الحتمية دون تدخل متعسف منه كى يوجهه وجهة معينة · ومن يتتبع السياق الدرامى عنده لابـــد أن يلمس هذه الخاصية الأصيلة فى مسرحه ·

فى مسرحية « العصفور فى القفص » يبدأ السياق فى التبلور منذ أول مشهد من خلال حوار بين عزيزة هانم والدة حسن بك وزوجة الباشا ، ومرجريت الخادمة أو (الكمريرة) السورية ، وفيروز أغـا خـادم أو أغا السراى · يوضح لنـــا هذا الحوار الخاصـــية الأساسية فى شخصية محمد الزفتاوى باشا البخيل الذى يقتر على أهل بيته كل التقتير مما ذكر الدكتور على الراعى بشخصية أرباجون بطل مسرحية « البخيل » لموليير · وهذه الخاصية الأساسية سيكون لهـا دور حيوى فى تشكيل مجريات الصراع الدرامى فى المسرحية ، أى أن تيمور ـ مثلما فعل قبل ذلك فى قصصه ـ يدخل الى الخط الدرامى مباشرة دون تقديم أو تمهيد من شأنه تأجيل أو تعطيل ارتباط الجمهور به ثم سرعان ما نعـلم من الحوار بين مرجريت وفيروز الخاصية الأخرى فى شخصية الباشا وتتمثل فى عشق المظاهر التى ينفق عليها بسخاء غريب نكاية فى خصومه الذين لايستطيعون مجاراته فى هذا المضمار ، فى حين أنه لايمنح ابنه حسن فى الشهر سوى ستين قرشا مما يضطره الى قضاء حاجياته سيرا على الأقدام :

« **مرجريت** : ده أبوه يا شيخ مايعرفش الا القرش بس · تعرف عمل ايه من مدة شهر ؟ اشترى خاتم ألماز على كيفك ياباش أغا وطرد الحاج بدوى علشان سرق رطل لحمة ·

فيروز : طيب وليه عنده خدامين · وكمريرات · وعربيـــات واتمبيرات وحاجات ومحتاجات ؟

مرجريت : عشان يقولوا عليه غنى ياسيدى · دى كلها مظاهر كدابة ·

فاهم · وتعرف مين ضـــحية كل ده · ابنـــه · ابنه المسكين · (تتنهد) مسكين حسن ·

فيروز : لا ·· حقه يا مرجريت · أنت كده عمالة تتنهدى زى واحد يعنى ميت فى الحب خالص ·

مرجريت : (تجفل) وبأحب مين ؟

فيروز : (يضحك ضـحكة سودانية) هئ هئ هئ هئ · تحب عيون ··· (يقلدها) مسكين حسن ·

مرجريت : ياسلام ياباش أغا ؟ أنا أحبه ؟ أنا الخدامة المسكينة الفقيرة ·

فيروز : وهو الحب فيه غنى وفقير ؟ » ·

وبصرف النظر عن أن فيروز أغا هو نموذج البربرى الذى فرض نفسه بعد ذلك سواء فى المسرح أو السينما ، فان جملته الأخيرة قد توحى ببداية مسرحية رومانسية فيها يتزوج ابن الباشـــا من الخادمة لأن الحب طوفان يكتسح فى طريقه كل الحواجز الاجتماعية والفوارق الطبقية · لكن مفهوم تيمور الواقعى أدى فى نهاية المسرحية الى مثل هذا الزواج لأسباب نفسية ومنطقية · فقد وجد حسن عند مرجريت الحنان والعطف والدفء الذى افتقده عند أبيه وفى أسرته ، أى أنهما التقيا على أرض مشتركة من الفقر : فقر مادى من ناحية مرجريت وافلاس عاطفى من ناحية حسن · أى أن الحب لم يكن بدافع من لواعج الهوى وتباريح الغرام كما يحدث فى المسرحيات الرومانسية ، بل كان من منطلق رغبة حسن فى الحصـــول على حنان بل واشباع جنسى تحقق بعد ذلك ، ولا مانع أن يكون حب مرجـــريت لحسن نوعا من التسلق الطبقى وهذا سلوك طبيعى وواقعى للغاية وان تخفى تحت أقنعة رومانسية بصرف النظر عما اذا كان أقنعة مقصودة أو عفو الخاطر ·

هكذا يضع المتفرج يده من أول مشهد على مجـرى الصراع الدرامى الرئيسى فى المسرحية ، والذى يجـرى تعميقه بعد ذلك مشـــهدا وراء مشهد ، وفصلا وراء فصل · لكن هذا التعميق لايصـــل الى حافة المأساة لحرص تيمور على ابعاد المتفرج عن الانفعالات الجامحة التى تمارسها المأساة عليه · من هنا كانت الأساليب والحيل الكوميدية التى يوظفها تيمور من حين لآخر حتى يمنح المتفرج فرصة الضحك والتسلية ثم التفكير والتأمل بعد ذلك · من هذه الحيل تكرار الجمل والردود بطريقة آلية دون تفكير عميق كما يفعل فيروز عنـــدما يردد ويكرر سـؤاله الآلى لمرجـــريت « جرى ايه ؟ » · وهو التكرار الذى يؤكد بأسلوب غير مباشر رغبة مرجريت فى التسلق الطبقى عبر حبها لحسن ، اذ أنها ترفض باستنكار وسخرية

شديدين مجرد تفكير فيروز في حبها وبالتالى الزواج منها ، فهى وان كانت خادمة فانها ليست على استعداد أن تتزوج من خادم بحيث تقضى عمرها كله فى خدمة الأسياد ٠

ومع الايقاع السريع لتتابع المشاهد يتعمق الجفاف العاطفى الذى يعانى منه حسن مما يشكل بالنسبة له قوة طرد مركزية تجاه انجذابه لمرجريت ٠ وهو ما يتضح لنا فى حوار حسن مع ابنة خالته محمود طالب الحقوق الذى يبلغ من العمر خمسة وعشرين عاما ويكبر حسن بستة أعوام، فهو لايزال طالبا فى الثانوى ويحمل من اندفاع المراهقة وانفعالاتها الكثير :

« **حسن :** بس ايه تقول فى واحد باشا يصرف زى ما انت عاوز فى الكماليات عشان الناس تقول عليه انه غنى ٠ أما فى الضروريات فيستحيل انه يبز بقرش تعريفة ٠

محمود : ياسيدى معلهش ٠

حسن : معلهش ايه ياشيخ ، معلهش ايه دانا عايش فى سجن كل مايقابلنى ألاقيه مبوز ، دايما زعلان معايا ، تقولش يا أخى أنا بينى وبينه تار ٠

محمود : موش للدرجة دى ٠ بقى انت ياسى حسن ٠٠٠

حسن : اسمع ٠ تعرف جرى ايه أول امبارح ؟ طلعت الأول فى امتحان نص السنة ٠ قمت ياسيدى دخلت فى السلاملك قال عشان أبشره بالنتيجة ٠ قمت لاقيته مع كبشة فلاحين جايين يأجروا عزبة أبو أحمد ٠ قلت له وأنا فرحان ، بابا أنا أول الفصل ٠ تعرف قال ايه ؟ اتفضل بره ياسى حسن ٠ انت موش شايفنى قاعد أتكلم مع البهوات دول ٠

محمود : وبعدين ؟

حسن : ولا أبلين ٠ دخلت فرحان وخرجت مكسوف ٠ ياشيخ داه محرم على كونى آكل معاه آل عيب ان الابن يأكل مع أبوه » ٠

وهذا الابن المغلوب على أمره لايشكل نمطا متكررا فى مسرح تيمور ، اذ أنه على النقيض تماما من شخصية الابن عفيفى فى مسرحية « عبد الستار أفندى » ٠ فمن الصعب أن نجد أنماطا متكررة فى مسرحيات تيمور ، فهى شخصيات متنوعة وتعبر عن آمالها وآلامها الذاتية دون تدخل من المؤلف ، وان كان قد تحول معظمها الى أنماط تكررت ولاتزال تتكرر حتى الآن فى مسرحيات وأفلام كثيرة ٠ كذلك فان عزيزة زوجة الباشا فى احترامها لزوجها برغم كل مثالبه على النقيض من نفوسة زوجة

عبد الستار التى لاتحمل له ذرة من الاحترام · وربما كانت الشخصية الوحيدة التى تكررت سواء فى القصص أو المسرحيات هى شخصية أمين بك ابن عم حسن ، ومثال الوارث المسرف الذى لايجد متعة فى الدنيا سوى تبديد ثروة لم يتعب فى جمعها ·

وقد استخدم تيمور عنصر الكوميديا فى تعرية شخصية الباشا من الداخل حتى يبدو مضحكا فى صورته الكاريكاتيرية التى تصور مدى تقتيره وبخله · وبرغم أنه باشا وأرستقراطى فان المتفرج يرفض التوحد معه لأن الكوميديا عامة والكاريكاتير خاصة كفيل بوضع الحواجز العقلانية بين المتفرج والشخصية مهما كانت خفيفة الظل وقادرة على جذب الانتباه كما نجد فى شخصية الباشا :

الباشا : (للأغا وهو داخل) اديه خمس قروش · خد · واذا كان مايرضاش اديله أربعة وان مارضاش كمان هات له البوليس لعنة الله على العربجية من صغيرهم لكبيرهم ·

الأغا : ياسيدى مارضيش ياخد ستة · ازاى أديله خمس قروش ؟

الباشا : أما انك قليل الأدب · اعمل اللى قلت عليه ، وروح للباشكاتب وقوله يخصم من ماهيتك تلت أيام علشان خالفت الأوامر · ياللا · (يخرج الأغا) (لزوجته) قال أدى العربجى خمس قروش يقوم مايرضاش !!

عزيزة : طيب والباشا جاى منين ؟

الباشا : من العباسية ياستى ·

عزيزة : ما هى المسافة بعيدة قوى من العباسية للدرب الأحمر !

الباشا : ياستى القرش الأبيض ينفع فى اليوم الأسود · الناس بتقول علينا أغنيا ولكن مين عارف يمكن نفتقر · تعرفيش أنا طردت امبارح الحاج عارف ليه ؟ عشان سرق شوية برسيم · أما الخدامين ، أعوذ بالله منهم ، دول شياطين ! » ·

وهو على استعداد للتذرع بأية حجة مهما كانت واهية أو سخيفة أو تافهة حتى يسد فى وجه الآخرين أى باب للانفاق يحاولون فتحه · فمثلا عندما ترجوه زوجته أن يشترى حلة اسمو كنج لابنه حسن كى يحضر بها فرح عبد الرحمن بك ، فاذا به يقول بعفوية عجيبة واستنكار شديد : « بدلة اسمو كنج ؟ عاوز يلبس زى الكفره · ده فرح مشؤوم ده اللى عاوزة تخربينى عشان خاطره » ، ثم تذرع بحجة أخرى ، وكأنها عذر أقبح من

ذنب ، مبررا سبب حرمان ابنه حسن من حضور حفل الفرح لأنه بالأمس « كان في سبلندد بار قاعد بيشرب كازوزة • أما عجايب ياناس •• شاب صغير ماحصلش عشرين سنة بيشرب كازوزة !! » •

هكذا تبدو الشخصية متسقة تماما مع أقوالها وتصرفاتها مما يدل على مدى تبلورها ووضوحها فى ذهن مؤلفها • فكل التطورات ســواء فى الحوار أو الحدث تعمل على تعميق ملامحها وخصائصها فى مواجهة تعميق ملامح الشخصيات الأخرى مما يوسع من الفجوة أو الهوة فيما بينهــا ، ويجعل الصدام بينها محتما عند ذروة الأحداث • وكلما اتسعت الهوة بين الباشا وابنه حسن ، ساعد ذلك على تعميق علاقته بمرجريت برغم الفجوة الطبقية بينهما • فقد وجد عندها الدفء والارتــواء اللذين افتقدهما فى بيته ، وخاصة أنها كانت من الذكاء والدهاء بحيث أخذت بيده لعبور هذه الفجوة بدعوى أنها غير موجودة أصلا :

« **مرجريت :** أنا برضو ياحسن بنت ناس والفقر هو اللى حوجنى للخدمة •

حسن : أنا عارف كده • لكن ماعلهش يامرجريت • حقك على • صحيح بتحنى على ؟

مرجريت : (تبتسم) ماحدش بيحن عليك فى البيت ده قدى •

حسن : وأنا كمان أحن لك كتير (يهم بتقبيلها فتفلت منه) •

مرجريت : الله •• الله •

حسن : (يقترب منها ثانيا لتقبيلها) تعالى •

مرجريت : (تفلت منه) الله • الله • ايه ده !! » •

بهذا الأسلوب الخبيث تتلاعب مرجريت بعواطف حسن حتى يصبح فى النهاية تحت سيطرتها تماما • فهى تثير رغباته وغرائزه وعندما تصل الى درجة الاشتعال تتمنع وتروغ منه كما يروغ الثعلب حتى تؤكد له أن كونها مربية أو كمريرة لايعنى أنها رخيصة ويسهل الحصــول عليها ، فلن يحصل عليها الا بنفس الأسلوب المتبع مع الشريفــات من بنــات طبقته ، فهى فى قراره نفسها لاتقل عنهم فى شىء • وخاصة أنها خبيرة بطبقة الأثرياء الذين تراهم على حقيقتهم داخل بيوتهم بعيــدا عن مظاهر الثراء والأبهة التى قد تخدع الآخرين عندما يرونهم فى الحياة العــامة • وهى حقيقة غير جديرة بالاحترام اذا أخذنا الباشا مقياسا لها • فهو مثلا

يقول لمحمود ابن خالة حسن الذى التحق بمدرسة الحقوق لرغبته فى العمل بالمحاماة :

الباشا : أبوكاتو ؟ أعوذ بالله من الشيطان الرجيم ٠٠ يا شيخ سيبك ٠٠ دا مين يجوزك بنته ومع ذلك برضه أبوكاتو أحسن من حكيم ٠

محمود : والله ياباشا مانيش شايف وجه التفضيل ٠

الباشا : يابنى كل شىء بيحصل فى الدنيا بالقضاء والقدر ٠٠ فايه بقى فايدة الطب ؟ وأنا كان ليه صاحب كان عنده تمان عيال سبعة جامدين زى الحديد وواحد ضعيف العقل والجسم قام ماتو السبعة وعاش التامن ٠ قوللى بقى الطب عمل ايه وفايدته ايه ؟

محمود : الطب عشان الاحتراس والتوقى ٠ موش عشان منع الموت ٠ ده شىء فى يد الله ٠

الباشا : سيبك ياشيخ من الأفكار دى ٠ دى كلها كفر فى كفر ٠

هذه هى عقلية الباشا ٠ لانعرف اذا كان رأيه هذا صادرا عن بخله وتقتيره حتى اذا ما استدعت الحاجة احضار طبيب الى البيت فان رأيه يكون معروفا سلفا ويتجنب بذلك دفع أجره ، أو أنه يؤمن حقيقة بأن ممارسة الطب تتعارض مع ارادة الله التى لابد أن تنفذ ، فى حين أن كل شىء فى هذا الوجود مخلوق باذن الله ، والطب ليس استثناء من هذه القاعدة الكونية ٠ فالمسألة فى النهاية أن الباشا فى حقيقته رجل أجوف ، تافه ، جاهل ، لايعرف فى هذه الحياة سوى المظاهر الكاذبة الخادعة ٠ فمثلا نجده يشترى قاموس « لسان العرب » ويضعه فى حجرة الضيوف ليتباهى به أمامهم برغم اعترافه أنه لايفهم فيه شيئا ٠ فهو مجرد زينة للعيون ٠ وعندما أصيب بالصداع اشترى « ورد الجلشانى » ووضعه الى جانب الوسادة فى سريره ، ومنذ ذلك اليوم ذهب الصداع بلا رجعة ٠

فاذا ما قارنا عقلية الباشا بعقلية المربية مرجريت سنجدها أكثر تفتحا منه ، بل انها تملك النظرة الاستراتيجية التى تحدد لها هدفها النهائى وأفضل السبل المؤدية الى تحقيقه ٠ وهى لاتعانى من عقد نقص تجاه الطبقة التى تعمل فى خدمتها بل ترى أن من حقها أن تصبح عضوا فيها ٠ فهى على الأقل تملك عقلا أفضل من عقول بعض أعضائها ٠

ومن الواضح أن شخصية الزفتاوى باشا فى هذه المسرحية الرائدة تركت بصماتها واضحة على نمط الباشا الذى عرفه المسرح والسينما

بعد ذلك بصفة عامة · فقد فتح تيمور السبيل الى النقد الذاتى لطبقته وتعريتها من الداخل دون حرج أو حساسية ، وهذا دليـــل ملموس على المناخ الليبرالى الذى كان يتمتع به ويمنحه فرصة النقد والسخرية والتهكم والمبالغة الكاريكاتيرية كلما تطلب الموقف أو الشخصية ذلك · ولولا هذا المناخ الصحى لكان تيمور عرضة للهجوم الشخصى من أبناء طبقته الذين يمكن أن يروا فيما يكتبه تجريحا لهم · لكن نظرتهـــم الواعية بالطبيعة البشرية آكدت لهم أن سلبيات وأخطاء فرد أو أفراد من طبقتهم لاتنسحب على الطبقة كلها ، فليست هناك طبقة من الملائكة وأخرى من الشياطين ·

وتبدو المفارقة العجيبة بل والمقلقة اذا ما قارنا ما كان يجـــرى فى تلك الأيام المبكرة من القرن العشرين وما نراه الآن ونحن على أبواب القرن الحادى والعشرين · كان أجدادنا يتقبلون النقد بل والتهكم والسخرية بصدر رحب ، فهى فى نظرهم وســائل للتحليل والكشف والتعرية والتنوير ثم التصحيح فى النهاية حتى تواصل الحياة مسيرتها نحو أهدافها المنشودة · أما الآن فقد أصبح نقد أى فرد من أفراد طبقة اجتماعية معينة أو فئة حرفية محددة أو أى قطاع آخر من قطاعات المجتمع بمثـــابة اهانة جارحة لكل أفراد الطبقة أو الفئة أو القطاع ، بل ويستدعى الأمر رفع القضايا أمام المحاكم لرد الشرف واستعادة الكرامة المفقودة !! وهذا الحجر المفروض على النقد والكشف والتنوير وغير ذلك من الوظائف التى ينهض بها الفن فى حياتنا ، هو حجر على الفن ذاته ، وحرمانه من تبنى أى مضمون فكرى وحيوى وجاد ، وتحويله الى مجرد وسيلة فجة للتسلية العابرة التى لاتمس حياة الناس من قريب أو بعيد · وبذلك يمـــكن أن تتحول ليبرالية العصر الذى عاشه تيمور الى فاشـــية العصر الذى نعيشه حـين يتربص كل واحد بالآخر بحجة أنه يمس شرف الطبقة أو كرامة الفئة التى ينتمى اليها ·

فى هذا المناخ المتفتح لكل الآراء والتوجهات استطاع تيمور أن يبدع فنه المسرحى · فعلى الرغم من انتشـار الروح الرومانســية المسرفة فى العاطفة فى ذلك العصر ، استطاع تيمور أن يشق مجرى عميقا لاتجاهه الواقعى دون مقاومة من الرومانسيين ، بل ورحبوا باتجاهه الجديد على أنه اثراء للحياة الفكرية والفنية ، بل وضحكوا معه على المواقف المسرفة فى العاطفة المتأججة والمشبوبة · وهو ما يتضح فى حوار بين محمود وحسن زاخر بالسخرية من نمط العاشق الولهان لدرجة الموت :

« **محمود** : كان بيحب بنت فقيرة مارضيش أبـــوه يجوزهاله قام المغفل يموت روحه · بالله عليك موش مغفل ·

حسن : مغفل ازاى ياشيخ · ده مات شهيد ·

محمود : سيبك يا شيخ دا الحب جنون في جنون » .

وعلى الرغم من رومانسية حسن التي تغلف معظم تصرفاته تجاه مرجريت بصفة خاصة والتي تظهره بمظهر العاشق الولهان المدله في حبها ، وتجعله نموذجا له ضمن نماذج كثيرة في أعمال روائية ومسرحية عديدة تمثل تنويعات مختلفة عليه ، فاننا ندرك مع تطور الأحداث والمواقف أنه لم يكن بالغفلة الرومانسية التي تصورناها فيه ، بل انه كان واعيا بسلوكه والدافع اليه بأسلوب واقعي يصل الى درجة « مكره أخاك لابطل » أو « المضطر يركب الصعب » . فالحب ليس في نظره مجرد تهويمات وهواجس وشطحات عاطفية لاتحمل في طياتها أي منطق عقلاني ، بل هو اشباع عاطفي بمعنى الكلمة ، والانسان بطبيعته يبحث عن هذا الاشباع بكل الوسائل ، فاذا لم يجده داخل بيته ، بحث عنه خارجه بصرف النظر عن نوعية مصدره . مما يدل على اطلاع تيمور على انجازات مدرسة التحليل النفسي بصفة عامة وفرويد بصفة خاصة في تلك المرحلة المبكرة من تاريخ علم النفس ، وقدرته على توظيفها في تحليل شخصياته وتطويرها على هذا الأساس :

« محمود : أنت نسيت ان كل حب له آجل محدود .

حسن : والله يا محمود أنا مادفعنيش لحب مرجريت الا البؤس اللي أنا عايش فيه . أديك شايف وعارف اللي بيعمله أبويه في . يعني لو ماكنش بيعذبني العذاب ده كله .. والا كان بيحن ويشفق علي شويه كنت لاحبيت ولا نظرت أي نظرة لمرجريت ولاخلافها . أعمل أيه يا أخي ماحدش بيحن علي في البيت ده غيرها . أعمل ايه اذا كانت هي الوحيدة اللي شايفها قدامي .

محمود : أنا ح أسيبك دلوقتي لكن عاوز انك تتأنى وتفكر » .

ومع ذلك كان سلوك حسن مع مرجريت سلوك الفارس الشهم الذي يحب فتاته ويحنو عليها ويحترمها ويعبر عن مشاعره تجاهها بالهدايا ، وذلك على النقيض من سلوك عفيفي الذي كان يستغل الخادمة دائما في أغراضه وخططه في مسرحية « عبد الستار أفندي » ، مما يدل على حرص تيمور على أن تكون لكل شخصية كيانها الذاتي المستقل الذي لايتأثر بكيان أية شخصية أخرى حتى لو كانت في ظروف أو مرحلة عمرية متشابهة ، اذ ان بعض الشخصيات تفرض ملامحها على مؤلفيها بحيث يمكن أن تتردد أصداؤها أو يتكرر بعض خطوطها في أكثر من عمل ، خاصة اذا كانت هذه الملامح الفكرية والاجتماعية مستمدة من شخصية المؤلف نفسه . لكن محمد تيمور كان حريصا دائما على الفصل بين آرائه وتوجهاته وميوله

الشخصية وبين الكيان المتميز لشخصياته · فمثلا نجـد الشعر الذى يلقيه حسن فى المشهد الخامس من الفصـل الثانى ، شـعرا نابعـا من موقفه ونظرته الى الحياة برغم أنه من تأليف محمـد تيمور الشاعر الذى استطاع اخضاع الحوار الدرامى سـواء أكان نثرا أم شعرا لمقتضيات الشخصية والموقف ، ذلك أن حسن شاب مثقف وعاشق للشعر والأدب ومن الطبيعى أن يلقى على أصدقائه أبياته التى يقول فيها :

حياتى هى الحب والحب دينى ... وللحب قضيت عمرى شـقيا

أمانى فى الحب شىء كثير ... ومانلت ياقوم من الحب شيئا

عذابـى كبير ولولا عذابـى ... لما كنت صبا عفيفا تقيـا

ولى فى الهوى عفـة لاتجارى ... ونفس ترى الموت حلوا هنيـا

ففيـم الملامة يامـن يلوم ... ولولا الغرام لما كنت حيـا

ولم يكتف محمد تيمور بأن تكون الأبيات معبرة عما يجيش بنفس حسن على مستوى المضمون ، بل حرص من ناحية الشكل على أن تكون بالبساطة التى تناسب شابا مثله لايزال فى التاسعة عشرة من عمره · والدليل عى ذلك أن مستوى تيمور وانجازه الشعرى أكبر وأعقد بكثير من أبيات حسن ، وهو ما سيتضح لنا فى الفصل التالى من هذه الدراسة عندما نقوم بتحليل آفاق التحديث الشعرى عنده ·

وكان من الطبيعى أن يعرف الباشا علاقة ابنه حسن بمرجريت ، بل انه يضبطه بنفسه وهو يهم بتقبيلها ، وعندما يشرع الباشا فى ضربها يتصدى له حسن لأول مرة فى حياته ويمنعه من ايذائها ، كما تتدخل عزيزة زوجة الباشا وتطلب من الخادمة أن تجمع حاجياتها وتغادر البيت فورا حتى لاتتفاقم الأمور · عندئذ يعلن حسن موقفه الشهم ويقرر الرحيل عن البيت معها برغم تهديد أبيه بضربه وايقافه عند حده · لكنه لم يكن يملك بعد القدرة على اتخاذ قرار حاسم ومصيرى مثل هذا فتضطر مرجريت الى أن ترحل بمفردها · لكن العلاقة لاتنفصم عراها بينهما فيتبادلان الخطابات الغرامية الملتهبة التى كان مضمونها كفيلا بتحويل مسار الأحداث وتصعيده الى ذروة جديدة ·

ففى الخطـاب الاول أخبرته بحملهـا منـه كنتيجة وتتويج لحبهما الملتهب ، وفى الخطاب الثانى تطلب منه المساعدة بعد احساسـها بعجزه عن التحرك ، وفى الخطاب الثالث هددته بالحضـور حتى لاتتفاقم الأمور وتدفع هى الثمن الباهظ بمفردها · صحيح أن حسن شاب شهم وأصيل ، لكنها ليست تلك الشهامة الرومانسية التى تجتاح فى طريقها كل العوائق كالاعصار ومهما كانت التضحية · انها شـهامة من النوع الواقعى الذى

يحتاج الى دافع خارجي لابرازها وتحريكها في حدود الامكانات والظروف المتاحة · وكان خطاب مرجريت الأخير الى حسن بمثـــابة هذا الدافـــع الخارجي ·

في البداية بكى حسن لعجزه عن اتخاذ قرار حاسم ، فهو لايملك أسباب اعالتها هي وطفلهما ، وفي الوقت نفسه لايسمح له ضميره بالتخلي عنهما والهرب بجلده ، فلن يكون بهذه الخسة أبدا · ولايترك تيمور هذا الموقف بهذه الجهامة الميلودرامية بل سرعان ما يخففه بالعنصر الكوميدي حتى لايطغى الانفعال الجامح عند المتفرج على التفكير المتأني الذي يتطلب حلا عقلانيا للمشكلة · ويتجسد هذا العنصر في شخصية أمين ابن عم حسن ، المسرف ، المهزار الذي لا يأخذ أي موضوع بأي نوع من الجدية :

أمين : (يذهب ويمسك يد حسن) حامل ··· برافو عليك يا أبو علي ·

محمود : (لنفسه) كويس خالص ·

أمين : وفين يا أخي المصيبة الكبيرة اللي عمال تدور عليها ؟

حسن : يا أخي سيب الهزار · الولد ده مين حايربيه ·

أمين : أمه ، والا أبوه ، والا أي واحد · القصد يتربى والسلام · وكلام في سرك لما أبوك راح يسمع بالمسئلة ··

حسن : يطردني من البيت ·

أمين : أبدا يا عبيط · ده حاينبسط منك قوي لما يعرف انك واد تمـــام ، جـــدع ·

محمود : تمام ايه وجدع ايه يا شيخ !

أمين : معلوم تمام وجدع · على الأقل أجـــدع مني · ده أنا بقى لي يجي خمس سنين مع يجي سبعين واحـــدة ولا عرفتش أعمل كتكوت ، والواد المفعوص ده في ظرف خمس تشهر يعمل عملته ديه ، أما براوه عليك صحيح يا أبو علي !

لكن الموقف يعود الى جديته ويواجه حسن أمه بأنهـا اذا لم تساعد مرجريت ، فانه سوف يغادر البيت لكي يربي ابنه بأية وسيلة أو سيقتل نفسه لأنه لن يحتمل احساسه بالذنب · وبالفعل يخرج مسدسه من جيبه لكن أمه تصرخ في اللحظة التي يخطف فيها محمـــود المسدس من يده · فالبطل عند تيمور بصفة عامة لم يعد ذلك البطل المغوار القادر على اتخاذ قرار مهما كانت التحديات التي تواجهه وتهدده · فهو غالبا شاب متردد ،

مهزوز ، قلق ، عاجز عن المواجهة والتصدى لمشاكله ، سواء المتسبب فيها أو المفروضة عليه ، وغالبا ما يلجأ الى الهرب منها اما بادمان الخمر والميسر كما يفعل بطل رواية « الشباب الضائع » ، أو بمحاولة الانتحار أو ادعاء المحاولة كما يفعل حسن فى « العصفور فى القفص » حتى يجبر الآخرين الملهوفين عليه مثل أمه على مساعدته بطريقة أو بأخرى · كذلك نجد عبد الستار فى مسرحية « عبد الستار أفندى » رجلا لايحترمه الآخرون وفى مقدمتهم زوجته وابنه ، وهو لايبالى بذلك الموقف المهين لأنه لايهمه احترام الآخرين له وذلك لانشغاله بالبحث عن ملذاته وفى مقدمتها غرامياته مع خادمته · أما فى مسرحية « الهاوية » فيمثل بطلها أمين كل مظاهر الضياع وفقدان الارادة والاستسلام تماما لنزوات النفس الامارة بالسوء الى أن تبتلعه الهاوية فى نهاية المسرحية ويموت ضحية لادمانه الكوكايين ·

كان البطل الذى عرفه الأدب العربى قبل تيمور ذلك النموذج الذى نقابله فى الملاحم والسير الشعبية وقصص الشطار والعيارين والذى تتجسد فيه كل خصائص القوة والجرأة والاقدام والجبروت والدهاء والخبث والمراوغة ، ولايعرف الخوف أو التردد أو التوجس أو القلق طريقا الى قلبه، ويمثل حصن أمان لكل أتباعه ومريديه والمؤمنين به · لكن ذلك كان فى عصور تميزت فيها الحياة بالبساطة والسلاسة والوضوح ، أما فى العصر الحديث الذى افتتحه محمد تيمور بأعماله الأدبية الرائدة ، فهو عصر معقد ، قلق ، مضطرب ، لاهث ، متناقض مع نفسه · والانسان فيه حائر ، متردد ، وخائف من احتمالات غامضة وتوقعات غير محددة ، وذلك على النقيض من انسان العصور القديمة الذى كان فى خوفه ــ اذا شعر بالخوف ــ مدركا تماما لمصدر خوفه ، وبالتالى تظل المسألة محصورة فى دائرة الخوف الطبيعى ولاتتسع لتحتوى بعد ذلك مشاعر القلق والتوجس والاكتئاب واليأس وغير ذلك من أعراض العصر الحديث الذى كان من الطبيعى أن يتم فيه اكتشاف علم النفس ومنهج التحليل النفسى لمواجهة هذه التعقيدات والمتاهات التى لم يعرفها الانسان من قبل ·

واذا كان تيمور يملك القدرة على توظيف الكوميديا والفارص والكاريكاتير والتراجيديا والميلودراما طبقا لما يتطلبه تتابع المواقف وايقاعها ، فانه فى الوقت نفسه قادر على مزج هذه العناصر بحيل الاثارة وأساليب التشويق حتى يمزج الانفعال بالفكر داخل المتفرج · فعندما تأكدت الأم من مجىء مرجريت الى البيت لحسم موضوع حملها ، تضع خطة مع حسن ومحمود كى يكون الباشا بعيدا عن البيت حتى يمكن تسوية المسألة الشائكة دون علمه لأن أحدا لايعلم ماذا سيكون تصرفه لو علم بتلك الكارثة · ويدخل الباشا بالفعل وهو يصرخ من المصيبة التى سقطت على

أم رأسه دون أن يتوقعها على الاطلاق · عندئذ يسرى مس كهربى فى الأم وحسن ومحمود لأنهم يظنون أنه لابد أن يكون قد قابل مرجريت وقصت عليه تلك المصيبة التى يصرخ منها ، وهذا ظن من الناحية الدرامية فى محله تماما · فهم يتوقعون مجيئها بين لحظة وأخرى وفى الوقت نفسه يدخـــل الباشا وهو يتأوه من وقع المصيبة على عقله وفكره ·

ويواصل تيمور تصعيد الموقف بكل ما يتبعه من عوامـل الاثــارة والتشويق سواء بالنسبة للشخصيات التى تواجـه الباشــا أو بالنسبة للمشاهدين فى المسرح ، الى أن ترجوه زوجته أن يخبرهم عن هذه المصيبة التى يتوقعونها منذ مجيئه واستمراره فى الولولة ، وليكن مايكون بعد أن تأكدت ظنونهم ووساوسهم · لكن التصعيد الميلودرامى يتحول فجأة الى كاريكارتير مثير للضحك عندما يقول :

« **الباشا** : اللى جرى انى وأنا جى من عند حسن باشا رضوان قابلت واحد شحات فى السكة · قمت بدال ما أديله قرش تعريفـــه اديتـــه خمس قروش صحيحة ، ياخوانه خمس صاغ عملة فضة ، ياناس راح منى خمس صاغ النهاردة ·

عزيزة : فداك ياباشا ·

الباشا : فدايه ؟ ايهالكلام ده · ده بقى موش كفاية انى أروح لحسن باشا رضوان أقوم ما ألقاهوش فى البيت ، وكمان أدى لواحد شـــحات حتة بخمسة ، ياخبر أسود · ياخبر أسود ·

محمود : معلهش ياباشا ·

الباشا : معلهش ازاى ·· دى حتة بخمسة الواحد يشترى بها رطل لحمة آه يانا آه يانا · وقعدت أنده على الشـــحات عشـــان آخد منه الخمس قروش ما أمكنش أبدا ، بقى يجرى زى الوابور ابن الكلب !» ·

والتحول فى هذا الموقف الدرامى من توقعات الميلودراما الى امكانات الكاريكاتير المفجرة للضحك ليس تحول مفتعلا ومقحما لاثارة ضـــحكات الجمهور ، بل هو تطور منطقى وتوليد طبيعى لسمة أساسية فى شخصية الباشا وهى سمة البخل والتقتير ، ويستمر توليد الموقف الدرامى بمحاولات محمود وزوجة الباشا اقناعه بابلاغ الشرطة عن هذا الشحاذ لأنه تحول الى نصاب ولص · ويبدو على الباشا الاقتناع لكنه كلما هم بالخروج فانه يتراجع فى آخر لحظة على أساس تركه هذه المهمة لمن هو أقل منــه ، ثم يكررون محاولة اخراجه من البيت بأى ثمن حتى لا يرى مرجريت ، فيقنعونه بالذهاب مرة أخرى لزيارة حسن باشا رضـــوان حتى لايضيع فرصة انتخابه فى مجلس المديرية ، فقد قضى سنوات مجده وانتخابه يعاد

أكثر من مرة ولا يستطيع أن يتصور نفسه خارج هذا المجلس · وبعد اقدام وتردد من الباشا يقرر أخيرا الذهاب وعند الباب يقابل مرجريت وهى داخلة فيقف مبهوتا عند رؤيتها ·

وهكذا دائما يحدث عكس ما تتوقع الشخصيات فى آخر لحظة سواء أكان مفاجأة سعيدة عندما اكتشفت أن الباشا يتكلم عن الشحاذ وليس عن مرجريت أو مفاجأة صاعقة مثل التقاء الباشا بمرجريت بعد كل التخطيط الذى جرى لابعاده عن المنزل حتى لايراها · وتتحول المواجهة الى تجربة ساخنة ينضج حسن على نارها فيصارح أباه بأن مرجريت حامل منه والواجب يدفعه الى مساعدتها والوقوف الى جانبها لأنه المسئول الأول عما جرى لها · وبالطبع يشتعل الصراع بين حسن وأبيه الذى لايحتمل تصاعده بهذا الشكل فيقرر طردهما معا من البيت ، وتتدخل مرجريت محاولة تلطيف الجو بكلمات ترددت بعد ذلك فى كثير من المسرحيات والأفلام المصرية والعربية ، وكانت محكا لاظهار مدى شهامة الطرف الآخر أو خسته :

مرجريت : ياباشا ماتخافش · كنت أظن ان الأغنياء فى قلبهم رحمة على الفقراء · كنت أظن الباشوات يعرفوا الواجب · كنت أظن ان الرحمة والشفقة لسه موجودة فى الدنيا · لكن دلوقت عرفت الحياة عبارة عن غش وخداع وظلم · ماتآخذنيش ياسعادة الباشا اللى جيت وقلقت راحتك · وانت ياحسن دلوقت عرفت انك راجل صحيح · خليك ياحسن مع أبوك وأمك · مايصحش أنك تسيبهم عشان بنت مسكينة زيى · أما أنا عندى رب ماينساش حد ·

حسن : (يسرع ويقف بجوارها) استنى يامرجريت · يستحيل تطلعى من هنا من غير ما آكون معاك · انت بتحسبينى راجل متوحش ماعنديش شفقه ولا رحمة · أبدا · لازم أعيش معاك ونربى سوا الولد اللى لسه ماشفش نور الدنيا » ·

ويخرج حسن مع مرجريت بالفعل وتنهار الأم فى مشهد ميلودرامى لا يصل الى آخر مداه لأن العنصر الكاريكاتيرى فى شخصية الباشا يطفح مرة أخرى على السطح ، فينادى على سكرتيره عبد السلام أفندى وهو فى غاية السعادة والنشوة لأنه تخلص أخيرا من مصاريف ابنه ، وينتهى المشهد السادس والأخير من الفصل الثالث والباشا يصدر تعليماته لسكرتيره كالآتى :

« الآن وقد طردنا ولدنا العزيز حسن بك على من منزل سعادتنا · أمرنا بما هو آت :

أولا : انزال مرتب اللحمة من ثلاثة أرطال الى رطلين ونص ·

ثانيا : انزال مرتب الخضار من ستة قروش لخمسة ·

ثالثا : انزال مرتب العيش من ثلاث وقق الى وقتين ونصف ·

رابعا : انزال مرتب ··· » ·

ثم يبدأ الفصل الرابع بعد عام من الأحداث السابقة في شقة حسن ومرجريت وطفلهما حيث تحكى مرجريت لمحمود كيف تم تأجير شقتهما ، وكيف عمل حسن مستخدما فى دكان الجمال بستة جنيهات فى الشهر ، وكيف أنجبت ابنهما ، وكيف تساعدهما زوجة الباشا وتزورهما مرة كل أسبوع دون علم الباشا · فلم يأنف أقارب حسن وأصدقاؤه الارستقراطيون من زيارة بيته بعد أن تحولت مرجريت الى مدام حسن بك · بل كانـــوا يتفكهون معبرين عن سعادتهم بأن الطفل لايشبه جده على الاطلاق · ويبدو أن قوانين الوراثة التى تم اكتشافها فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر وأصبحت محل دراسات مستفيضة بعد ذلك ، قد أصبحت مثار تعليقات بين المثقفين المصريين فى أوائل القرن العشرين ·

لكن الباشا واصل تصعيده للموقف وقرر عمل « وقفية » على أساس اخراج ابنه منها بحيث يحرمه تماما من الميراث · ويبدو أن التصعيد بلغ درجة عالية أكثر من اللازم وأصبح من الصعب حسمه بطريقة درامية نابعة منه ، فاضطر تيمور الى توظيف شخصية حسن باشا رضوان الذى سمعنا عنه من قبل لرأب الصدع الذى اتسع بطريقة تهدد بناء المسرحية بالانهيار· فنفاجأ بهذا الباشا وهو يزور حسن فى بيته لشكره على انقاذ حياته من موت محقق عندما كان يستقل الترام وحسن الى جانبه · وتعجل النزول قبل أن يقف الترام فزلت قدمه ولولا امساك حسن بكتفه لكان قد وقع تحت العجلات · وعندما شكره وسأله عن اسمه اكتشف أنه ابن الزفتاوى باشا صديقه العزيز ، واندهش لأنه لم يعرف ابنه من قبل ، وتضاعفت دهشته عندما عرف أن الابن غير مقيم مع أبيـه · فينتهز محمـود وأمين الفرصة ويقصان على رضوان باشا القصة برمتها فيعلق بقوله :

« آه · أدى غلطة الأبهات · غلطتنا · نشد الخناق على أولادنا حتى لما يعصونا نطردهم · ولكن لازم أصالحهم مع بعض » ·

ويبدو أن الموقف الدرامى فقد القدرة على التوليـــد من داخله فلجأ تيمور الى هذه الحيلة أو الصدفة لتطويره من الخارج · وهى صدفة تبدو غير محتملة لأنه كيف لأمين ــ ابن عم حسن ــ مثلا أن يمتلك سيارة فى حين يركب حسن باشا رضوان الترام ، ويتصادف جلوسه الى جوار حسن الذى

يتصادف أن ينقذه من الوقوع تحت عجلات الترام فيقـــرر رد جميله هذا بأية طريقة ؟ ويأتي رد الجميل هذا في صورة رأب الصدع الذى وقع بين الابن وأبيه ؟ وخاصة أن الزفتاوى باشا لايستطيع أن يرد طلبا لرضـوان باشا سنده الرئيسى فى اعادة انتخابه في مجلس المديرية ٠

ويذهب أمين لاحضار الزفتاوى باشا بحجة أن حسن باشا رضوان في انتظاره فى بيت بالمناصرة لمسألة تخص مجلس المديرية ، وهو مالايمكن أن يرفضه ٠ وبالفعل يقبل على رضوان باشا ويتجلى نفـــاقه في اصراره على تقبيل يده برغم رفض رضوان باشا لهذه المحـــاولة ٠ ويحـــكى رضوان باشا قصة مشابهة تماما لقصة حسن فنفاجأ برأى مختلف كلية عن رأيه الفعلى فى موضوع ابنه حسن ، اذ أن كل همه أن يوافق رضوان باشا حتى ينال رضاه وبالتالى يعاد انتخابه فى مجلس المديرية ٠

ويكتشف الزفتاوى باشا الورطة التى أوقعوه فيها ، وعندما يحاول التملص منها ، يواجهه رضوان باشا بحتمية الجمع بين الاعتراف بزواج ابنه ، ومنحه ستين جنيها فى الشهر لمصاريف البيت ، وعدم حرمانه من الميراث ، وبين اعادة انتخابه فى مجلس المديرية ، وهو الانتخـــاب الذى لايمكن أن يصرف نظره عنه ٠ هنا يبرز العنصر الكاريكاتيرى فى شخصية الباشا مرة أخرى ويتغير موقفه بطريقة آلية تنم عن مدى الانتهـازية التى ينطوى عليها ، وعدم صدقه فى كل الآراء التى يبديها ، اذ أن مصالحه الشخصية هى القاعدة الدائمة التى ينطلق منها فى كل تصرفاته بصرف النظر عن الشعارات الزائفة التى يعلنها ويؤكدها باستمرار ٠ بل يصل به النفاق لدرجة أنه يعلن لرضوان باشا أن « ماحد حنن قلبى الا الطفـــل الصغير ده » ، وذلك طالما أن هذا الطفل الصغير سهل له مهمته فى دخول مجلس المديرية ٠

لكن المنهج الواقعى عند محمد تيمور يتجلى فى نهـــاية المسرحية على لسان رضوان باشا اذ أن التئـام شمل العائلة بهذا الشكل يبـــدو رومانسيا الى حد كبير على أساس أن الحواجز الطبقية والاجتماعيـــة بين المربية وابن الباشا زالت بهذه البساطة الشـديدة والخاتمـة السعيدة ٠ يقول رضوان باشا :

« الحمد لله ٠ ودلوقت بقى حيث انكم اصطلحتم فانا لى كلمة صغيرة أقولها لك يا محمود بك انت وأمين بك ٠ ما تظنوش ان حسن عمـــل طيب ٠ الظروف كانت قاسية عليه يابنى يا محمـــود وانت يا أمين ٠ انتم لســـه ماتجوزتوش ٠ وأدنتم شفتم بعينكم الغلب اللى شافه حسن ٠ فانصحكم انـــكم ماتتجوزوش الا من جنسكم ولاتطلعوش من خلف أبهـــاتكم ٠ أستأذن بقه » ٠

يوجه رضوان باشا حديثه الى محمود فأمين لأنهما لم يتزوجا بعد وحتى يستفيدا من الدرس المؤلم الذى مر به حسن · وهذه النظرة الواقعية هى نظرة علمية الى حد كبير ، وقد عبر عنهــا الأديب الاشــتراكى الكبير برناردشو فى أكثر من مسرحية له · كان رافضا للحلول الرومانسية مثل تيمور لأن الحواجز الطبقية لايمــكن تجاوزها أو تخطيها بالسهولة التى يتصورونها ، اذ أن كل انسان يتشرب كل قيم طبقته وتقاليدها وأفكارها وتوجهاتها وسلوكياتها ، سواء بطريقة واعية أو غير ذلك ، وبالتالى فهى جزء من تكوينــه النفسى والفكرى والثقافى والحضــارى كما أنه جزء من تكوينها هى أيضا · وسطوتها عليه فى كثير من الأحيان تصل الى ســطوة القدر على الشخصيات فى المآسى الاغريقية بحيث يصعب الفكاك أو التخلص منها · ولذلك يشبه برناردشو القادمين من طبقات اجتماعية مختلفة مثل القادمين من كواكب كونية مختلفة ، أى أن التفاهم والتجاوب بينهما أمر يكاد يكون فى حكم المستحيل ، اذ أن كلا منهما يفسر مفــردات الآخر بشفرته الخاصة ، ومجرد اختلاف الشفرة والدلالة معناه رسوخ الحواجز والعوائق بينهما · فلا أحد يستطيع أن يتخلص من تقاليــد طبقته وروحهـا التى تشربها منذ مولده·والحلول الرومانسية لا تصلح لحسم التناقضات الطبقية وسد الثغــرات والفجوات فيما بينها · ولذلك فان الحدث الرومانسى الميلودرامى الرئيسى فى المسرحية لم يغير من منظور تيمور الواقعى والعلمى الذى لا يتجاهل الطبقة كواقع لافكاك منه · انها ليست نظرة طبقية مترفعة تطل من عل على الطبقات الأدنى ، بل نظرة علمية تحلل الأمور فى ضوء معطيات الواقع وملابساته الحتمية ·

ولا شك أن عنوان المسرحيــة « العصفور فى القفص » كان معادلا موضوعيا أساسيا لكل مادار فيهــا من أحداث ومواقف · فعندما تورط حسن مع المربية وخرج على طبقته الأرستقراطية أصبح كالعصفور فى القفص بكل ما يمثله العصفور من ضعف ، ورقة ، وتردد ، وعجز عن الطيران الا فى الحدود التى تتيحها له جدران القفص ، وهى جدران شفافة لاتعزله تماما عما يدور حوله ، فهو يتابع حركة من حوله وانطلاقهم فى حين أنه عاجز عن ممارسة مثل هذه الحرية · وهو لم يدخل القفص بارادته وانما أجبرته ضغوط أبيه على الوقوع فيه ، وبعد ذلك انهال عليه باللوم والتقريع بل وبمحاولة ضربه ثم طرده بالفعل مع المربية ·

ويبدو أنه بخروج حسن من البيت ، طار العصفور من القفص بحثا عن حريته وكرامته بعيدا عن اهانات أبيــه واذلاله · لكن رمز العصفور فى القفص أو معادله الموضوعى يتطور ليصبح الأب نفسه عصفورا فى القفص لأنه بطبيعته سجين مصالحه الشخصية وأهدافه الانتهازية · وعندما

تدخل رضوان باشا فى الموضوع وهدده بعدم انتخابه مرة أخرى لعضوية مجلس المديرية ، لم يجد مفرا أو حرجا فى الرضوخ للوضع الجديد ومواصلة الاستمتاع بحياته فى قفص بخله وتقتيره وانتهـــازيته وأنانيتـــه وذاته المتضخمة · وهنا دليـل على وعى تيمور الحـاد بمتطلبات الشـكل الفنى ووحدته العضوية والدرامية · فهناك رمز أســاسى أو معادل موضــوعى يشــير من حين لآخر بأسـلوب ايحائى الى العمود الفقـرى ولذلك اكتسبت المسرحية شكلا متبلورا يخلو بصفة عامة من الزوائد التى تشـــكل عالة عليه أو الثغرات التى تضعف من حيويته وقدرته على التطور والنمو ·

فى مسرحية « عبد الستار افندى » التى عرضت لأول مرة بمسرح دار التمثيل العربى من تمثيل واخراج عزيز عيد فى ديسمبر سنة ١٩١٨ ، يقدم محمد تيمور الكوميديا الشعبية بكل مفارقاتها ومفاجآتهـــا ومقالبها وحواراتها التى تصل أحيانا الى حد السوقية وشخصياتها التلقائيــة التى تسلك بأسلوب عفوى بل وغريزى بعيد عن كل مظـــاهر احترام الذات · فهى شخصيات لا تهمها صورتها فى نظر الآخرين ولذلك تبدو عارية تماما من داخلها · ولذلك أسماها تيمور « كوميديا مصرية أخلاقية » لأنها تعرى الجانب غير الأخلاقى أمام الجمهور الذى يضحك من صـــــميم قلبه على الشخصيات التى يرفضها تماما سواء عن وعى أو لا وعى ، ذلك أن الكوميديا بطبيعتها تمنع الجمهور من التوحد مع الشخصيات لأنها تثير تأمله وتفكيره فى سلبياتها فى جو من الارتياح النفسى والعقلى ، وبذلك ينظر اليها من عل وباعتزاز بنفسه لأنه لا يشبهها ، وحتى اذا كان هناك أى نوع من التشابه فمن الممكن أن تصلح المسرحية أى اعوجـــاج فى أخلاقيـــات بعض أفراد الجمهور ·

وأول مفارقة كوميدية تبدأ بعنوان المسرحية نفسها اذ أن عبد الستار أفندى ليس شخصا مستورا أو محترما على الاطلاق ، بل هو مفضوح فى كل تصرفاته ، وغير مثير للاحترام لدرجة تستفز الجمهور نفســه وتجعله على وشك أن يتدخل فى الأحداث لتلقينه درسا فى احترام الذات ·

واذا كان تيمور قد قام بتعرية سلبيات الطبقة الغنية والأرستقراطية فى « العصفور فى القفص » ، فانه فى « عبد الستار أفندى » يقوم بالمهمة نفسها بالنسبة للطبقة المتوسطة أو البورجوازية الصغيرة ، مما يدل على وعى تيمور الحاد والشامل بكل تكوينات المجتمع المعاصر وتياراته ، واحساسه العميق بالحياة الشعبية المصرية · فالستار يرفع عن الفصـــــل الأول ــ المشهد الأول لنرى غرفة الجلوس بمنزل عبد الستار أفندى ، وهى فى بناء على الطراز القديم الذى اشتهر به حى سيدنا الحسين وما جاوره · وهناك مشربية فى صدر المكان تطل على فناء المنزل ، وتحتها مصطبة مغطاة بشلت

أو وسائد . وفى الوسط أثاث قديم مكون من ترابيزة وكنبة وعدة كراسى فى حين جلست نفوسه على المصطبة وأمامها الشيشة .

وهذا الديكور يمهد الجو لما سنراه من أنمـــاط حوارية وسلوكية فرضت نفسها على الكوميديا المصرية بعـد ذلك . ولعـل السبب فى ذلك أنها كانت أنماطا متبلورة ذات « افيهات » كوميدية و « لازمات » حوارية سرعان ما ترسخ فى الأذن والذهن . فقد كان من الســـهل التعـرف على ملامح الشخصية منذ أول لحظة لظهورها ، وهى الملامح التى كانت تتأكد وتتعمق دون تغيير يذكر مع تتابع المشاهد والفصول . ولنأخذ افتتاحية المسرحية نموذجا على ذلك من خـــلال الحوار الدائر بين نفوســة زوجـة عبد الستار وعم خليفة بواب وخادم المنزل :

نفوسة : (تسمع دقا على باب المنزل وتنادى) عم خليفة .. عم خليفة . ياخليفة ! شوفى ياختى الراجل مابيردش . خليفة . جرى ايه ياعم خليفة .. الباب بيخبط .. ياعم خليفة !

خليفة : (من الفناء) نعم .

نفوسة : انت فين ؟ مانتش سامع الباب عمال يخبط م الصبح . وأنا بانده عليك . انت نايم والا ايه ؟

خليفة : (من الفناء) لا . كنت بلا قافية فى المرتفق .

نفوسة : فى المرتفق ؟ (ضحك) ويعنى مايهفش على بالك المرتفق الا والباب بيخبط ! شوف مين اللى بيخبط .

خليفة : حاضر (بعد قليل) ده بلا قافية بتاع اللبن . عاوزينش حاجة ؟

وعم خليفة هذا لايفعل شـــيئا فى حياته سوى الجلوس أمام باب البيت باستثناء الصلاة والأكل والنوم . كثيرا ما استفز كسله وخموله نفوسة لدرجة تهديدها له بضربه بالشبشب ، ومع ذلك تسير الأمور فى مجراها الطبيعى دون أثر ملموس لمثل هذا الاستفزاز أو غيره . وكان المستوى الذى اختاره تيمور من اللهجة العامية خير معبر عن المستوى الفكرى والثقافى الهابط المرتبط بشخصيات هذه المسرحية . وهذا المستوى أكثر هبوطا من المستوى السابق فى مسرحية « العصفور فى القفص » مما يدل على وعى تيمور بضرورة التناسب بين مستوى الحوار ومستوى الشخصية بيئيا وثقافيا واجتماعيا وفكريا وحضاريا :

خليفة : (من الفناء)الله يسامحك ياستى .

نفوسة : يسامحنى والا ما يسامحنيش موش شـغلك ·· شوف مين اللى بيخبط أحسن بعدين أمشيك على العجين ماتلخبطوش ·

خليفة : (بعد قليل) ده بلا قافيه راجل مسكين عاوز حسنه ·

نفوسة : (تحتد) يعنى مانتش عاوزنى أشرب الشيشـة فى راحـه ؟ مسكين ايه وزفت ايه ؟ ألبـة الدماغ دى ساعة العصرية · موش تختشى ياراجل على عرضك ؟

خليفة : هو بلا قافية أنا ذنبى ايه ياستى · هو أنا قلت له يجى يخبط ع الباب ، والا كنت حتى عاوز أفتح له ·

نفوسة : اقصرها أحسن يا خليفة · دا حال ماينطاش ·· ما بقاش كمان الا الشحاتين ييجوا يقلقوا مزاج الواحد ، جاتك داهيه فى وشك منك له » ·

فاذا قمنا بتحليل أسـلوبى لهذه الفقرة سـنجد أن معظم الجمل الواردة على لسان الشخصيات تكاد تكون « كليشيهات » فى الحوار العادى المتبادل بين الناس فى حياتهم اليومية · وكأننا بمحمد تيمور يحاول أن يقتطع أجزاء حية من حياة الناس ليدمجها ويعيد صياغتها فى مسرحيته · وعلى الرغم من نمطية الجمل المستخدمة فانها لاتبدو نمطية فى الحوار لأنها تتسق مع منطق الشخصية ومستواها ، وتتفاعل مع الأحداث ، وتعمل على تطوير المواقف ، بالاضافة الى أن وقعها على أذن المتفرج يبدو مألوفا وطبيعيا للغاية مما يجعلها قريبة الى وجدانه وعقله ، وخاصة أنها تضرب على أوتار الدعابة والسخرية والتهكم واللماحية التى اشتهرت بها الروح المصرية عبر العصور ·

ويعلق سمير عوض على مستويات الكوميديا واستخداماتها المتعددة فى مسرحية « عبد الستار أفندى » فيقول فى مقدمته التحليلية لطبعتها الحديثة :

« وتتميز « عبد السـتار أفندى » بحيوية مشاهدها وأساليبها الفكاهية المرحة ، التى وان كانت لاترقى لمرتبة الكوميديا الذهنية الراقية ، الا أنها تتنوع بين الفكاهة الناعمة الهادئة والفكاهة الشعبية التى لم تنزلق، الى أساليب الهزل المبتذل الذى شاع فى ذلك الوقت · وهى لهذا تعتبر من أهم الأعمال المبكرة فى تاريخ الكوميديا المصرية ، ولو قدر لمؤلفها الشاب أن يمتد به العمر ، ليواصل أداء رسالته ويحقق حلمه فى تقديم مسرحيات فكاهية انتقادية راقية ، لأصبح لفن الكوميديا شأن آخر ، ومضت بخطى سريعة محققة انجازات هامة ، وربما وفر ذلك على الريحانى رحلة طويلة

من المعاناة والمحاولات الشاقة ، الى أن تمكن فى الثلاثينات من غرس كوميديا اجتماعية ناضجة ·

« وتتعدد ألوان الكوميديا ومستوياتها فى مسرحية « عبد الستار أفندى » · هناك السخرية والتهكم اللاذع والسباب المقذع الجارح الذى ينهال على عبد الستار وخليفة ، وهناك المصادمات والمشاجرات والمداعبات والهذر والمزاح ، وخاصة من جانب الخادمة هانم · وكذلك المكائد والمؤامرات التى تدبر للايقاع بعبد الستار والسخرية من خليفة البواب » ·

ويوضح سمير عوض أن المسرحية تثير فى نفس المتفرج مزيجا من المشاعر المتباينة والمتناقضة التى تتراوح بين الرثاء والشفقة وبين الاستهزاء والنفور من الشخصية ذاتها · فعلى الرغم من نمطية الشخصيات كشخصية عبد الستار الزوج المغلوب على أمره فى مواجهة زوجته الشرسة المفترية . فان الشخصية لاتظل أسيرة الحدود التقليدية للنمط بل تتعدد جوانبها ومعها الانفعالات التى تثيرها فى المتفرج · يقول سمير عوض :

« اننا نرثى لحال الزوج المستضعف الذى تتطاول عليه زوجته بالشتائم وتشرع فى ضربه كلما راجعها فى أمر ما أو أبدى رأيه فى شأن من شئون البيت ، ومع ذلك فنحن نهزأ به ونضحك عليه عقابا له على خنوعه واستسلامه لاستبداد زوجته به · ولهذا يعتبر أحد المصادر الرئيسية للفكاهة فى المسرحية ، هذا الصراع غير المتكافىء بين ارادتين : زوج طيب مغلوب على أمره وزوجة شرسة وعرة الطباع » ·

ونضيف الى تحليل سمير عوض أن محمد تيمور يشرك الجمهور معه بأسلوب الكوميديا الشعبية وهو يتابع التوازن المختل فى هذه الأسرة وذلك عن طريق السخرية من الشخصيات والاستهزاء بها ، وبذلك يستعيد الجمهور فى داخله التوازن المفتقد خارجه الذى تجرى أحداثه على المنصة أمامه · فالوضع غير الطبيعى لابد أن يتم رصده من منظور طبيعى ، وهذه هى مهمة الكوميديا التى تتحقق بحيل وألاعيب وأساليب متعددة يختار منها الكاتب المسرحى ما يناسب الموقف الذى يعالجه ، مثل مشاهد الستائر والتنصت من خلفها ، وتظاهر الشخصية بعكس ما تبطن ، وغير ذلك من مظاهر الادعاء والدهاء والخبث بل والخسة فى بعض الأحيان ، لكنها خسة يمكن تداركها واصلاحها ولا تصل أبدا الى حدود مأسوية · يقول سمير عوض :

و « مشهد الستائر » معروف فى تراث المسرح العالمى ، حيث يختفى شخص أو أكثر ويتصنتون على حديث قد يغيظهم أو يفضح سرا ، دون أن يعلم صاحبه بوجودهم،غير أن الجمهور يدرك أبعاد الموقف ويحتفظ بصورة

كاملة لهؤلاء · ان هانم الشغالة تتآمر مع نفوسة وعفيفى ، للايقاع بعبد الستار ، فتستجيب لغزله وتبادله عبارات الغرام بعد تمنع منها ، وتمنحه القبلات فى مقابل ريالاته وثمرات اليوسفى ، وهى تتظاهر بقبول الارتباط به بشرط أن يطلق سيدتها نفوسة أو يهجر فراشها ، فيقبل عبد الستار الشرط الثانى ، وهو يسب زوجته ويسخر منها ، بينما تتابع نفوسه الحوار مغتاظة مع عفيفى من وراء الستار ، وتطل برأسها من حين لآخر فيمنعها ابنها ، دون أن يراهما الزوج الذى يساوم هانم على القبلات · ونتابع المشهد مسرورين وخاصة عندما يفزع الزوج عند سماعه همهمة الزوجة العاصية والتى تباغته وهو يبثها هيامه وحبه ، فتنهال عليه بالشتائم واللعنات ، وتضربه بشبشبها » ·

وقد تبدو الشتائم واللعنات والضرب بالشبشب والألفاظ السوقية أسلوبا متناقضا مع رقة تيمور ورقيه الفكرى والفنى · لكن سرعان ما نقتنع بوجودها الفنى فى سياق المسرحية عندما ندرك أن لجوء تيمور الى هذه الأدوات والحيل المسرحية المستخدمة فى الكوميديا الشعبية كان بهدف تصوير أسرة لاتعرف فى حياتها سوى التسيب الأخلاقى والسلوك دون رادع أو حتى خجل واستحياء · وأسرة بهذا التسيب لايمكن تصويرها دراميا الا بألفاظ ومفردات وحركات ومواقف نابعة من نسيجها · لكن المغزى الأخلاقى للمسرحية كان بالمرصاد لهذا التسيب كى يكبح جماحه أولا بأول بنفس حيل وأساليب الكوميديا الشعبية التى تثير اشمئزاز واستهزاء المتفرج من أمثال هذه الشخصيات التافهة غير المحترمة · والجزاء هنا من جنس العمل ، وذلك أن العقاب الذى يقع على الشخصية نتيجة أفعالها الحقيرة هو عقاب حقير أيضا من مستواها مثل الضرب بالشبشب ، بالاضافة طبعا الى احتقار الجمهور لها واستهزائه الضاحك منها · فهى لاترتكب أخطاء مأسوية أو قدرية تعاقب عليها بالموت والعدم الذى قد يعتبر شرفا لاتستحقه ، وربما لأن حياتها هى العدم بعينه ·

كل هذا يدور فى جو من حيل الفكاهة الشيقة التى تجمع بين عناصر الضحك والتسلية والمتعة وبين عناصر التفكير والتأمل والشجب · عن هذه الحيل يقول سمير عوض :

« ومن حيل الفكاهة الشيقة ، تظاهر المرء بعكس ما يبطن لايهام المخاطب بأمر لا وجود له ، كما جاء فى المشهد الأول من الفصل الثانى ، حيث ترى هانم المهذارة المشاكسة التى تهوى مماحكة وممازحة خليفة البواب ، فتلاطفه وتتسلى به وتمثل عليه دور العاشقة المتيمة وتتغزل فى محاسنه ، فيتخلى الرجل عن وقاره ، وتنطلى عليه اللعبة السخيفة ، فيحدثها عن شبابه ووسامته عندما كان مطمع النساء ثم يبثها أشواقه بصدق

وحرارة · لكن الخادمة اللعوب تتحول عنه فجأة ، وتهزأ بعواطفه · والفكاهة هنا رغم ما يصيب خليفة من أذى ، مصدرها خفة ظل هانم وظرفها والتحول العكسي في موقفها منه ، والتناقض بين سلوك ظاهره الجد الذي يغري خليفة ويخدعه ، وباطنه الهذر والتلاهي بالرجل » ·

ففي بيئة مثل هذه ، مليئة بالخداع والكذب واللف والدوران والضرب على أوتار النرجسية والاغراء الكاذب داخل الانسان ، يجد الانسان الوقور نفسه عاجزا عن الحفاظ على وقاره · ذلك أن الغريزة والأنانية وحب الذات والرضوخ للاغراء من أسهل السبل التي يمكن للانسان أن يسلكها ، في حين أن الوقار والارادة واحترام الذات والصمود أمام المغريات من أصعب السلوكيات التي يمكن أن ينتهجها الانسان لأنها تحتاج دائما الى وعي عميق ويقظة حادة · وبهذا يقترب محمد تيمور من كتاب الواقعية النقدية الذين يؤمنون بأن الشر والاغراء هما القاعدة في حين يبدو الخير والارادة كاستثناء لابد من تدعيمه وترسيخه بصفة متجددة · فالنور يحتاج دائما الى طاقة وقوة كي يشع أما الظلام فهو الرضوخ والاستسلام والموات بعينه ، ولا يحتاج الى أي جهد لاستمراره وتدعيمه ·

لكن المضمون المتشائم الذي انطوت عليه مدرسة الواقعية النقدية التي أكدت فساد الطبيعة البشرية لم يطغ على معالجة تيمور لمضمون مسرحيته نتيجة لحسه الكوميدي العميق بالمفارقات التي تنطوي عليها هذه الطبيعة والتي استخرج منها أساليبه الفكاهية المتنوعة · يقول سمير عوض :

« لقد صور محمد تيمور بأساليب فكاهية متنوعة التفكك والانهيار الذي تتعرض له هذه الأسرة من خلال وضع أسري مقلوب : فالأم التي ينبغي أن تغمر زوجها وأبناءها بحنانها وتسهر على راحتهم ، تتحول الى نمط مستبد مزعج أرعن من النساء ، والأب يتحول الى هزأة مستضعف عاجز عن اتخاذ أي قرار أو مواجهة زوجته وابنه الفاسد الجاحد · ويعد الهبوط في قيمة الأب ومنزلته وزوال هيبته من مصادر الفكاهة في المسرحية ، لأن المتفرج لن يغفر له التفريط في كرامته وحقوقه وواجباته كرب أسرة بهذا التخاذل المشين ·

« ان وظيفة الكوميديا في هذه المسرحية ليست الاضحاك فقط ، بل انها تهدف أيضا الى تقويم سلوك مثل هذه الشخصيات غير السوية ، حتى يخرج المتفرج في النهاية بالعظة والعبرة · فالتمثيل في رأي تيمور هو : « ليس أن يقدم للجمهور روايات أفرنجية ومحبوكة الوضع ، لكن التمثيل

هو أن يقدم للجمهور روايات تبحث في شئونه العصرية ، ليأخذ منها درسا يستفيد منه » ٠

وبرغم الحاح هذه « الشئون العصرية » على وجـدان تيمور وفكره وفنه ، فانه لم يلجأ الى الأسلوب التقريرى المباشر ليعبر عن رســـالته لجمهوره ، بل اعتمد تماما على أدواته الفنية وذلك بتعــرية الجانب غير الأخلاقي وغير السوى في شخصياته حتى يدخل الجمهور طرفا في القضية المطروحة ويجعله يفكر من تلقاء نفسه وبأسـلوب ايجـــابى فى الجانب الأخلاقي والسوى دون عرضه عرضا مباشرا ٠ وكأننا بتيمور رائدا مبكرا من رواد مسرح العبث الذين حرصوا في النصف الثاني من هذا القرن على تجسيد مظاهر العبث والضياع والتشتت وانعدام المعنى والمنطق والدلالة والاتساق حتى يسخر منها الجمهور ويفكر بنفسه في الجانب المنطقي والمعقول والمتسق والسوى والجاد دون أن يرد ذكره في المسرحيـــة على طريقـة « وبضدها تعرف الأشياء » ٠

من هذه الأدوات الفنية التى استخدمها تيمـــور ، التتابع السريع للمشاهد المسرحية التى تشبه الى حد كبير مشاهد السيناريو السينمائى ٠ ويبدو أنه استلهم هذا الايقاع من المسرحيات الفرنسية التى كانت سائدة فى عصره ، مما منح مسرحيته سرعة في الايقـــاع وحيوية في التدفق ، فتجنبت الملل والرتابة والتطويل والاطناب والفقرات الحوارية الطويلة التى تغـرى بالتحليل الاجتمـاعي المسهب ، والتى قد تجعـل من بعض الشخصيات متحدثين بلسان المؤلف في حين يتحتم على كل شخصية أن تعبر عن نفسها فقط ٠ ولذلك يبدأ تيمور المشهد دون مقدمات ، ومع كل جملة من جمل الحوار تتكشف ملامح الشخصيات الأساسية بحيث يسهل على المتفرج التعرف عليهـــا ، والتنبؤ بطريقـة مثيرة باحتمالات الصراع والاحتكاك التى ستخوضها ٠ ولنأخذ بداية المشهد الثانى من الفصل الأول دليلا على ذلك :

« **نفوسة** : جايه وايدك فاضيه ؟ فين القهوة ياروحى ؟

هانم : ع النار ياستى ٠

نفوسة : كنت بتعملى ايه ؟

هانم : باغسل هدوم سيدى ياستى ٠

نوسه : بقى هدوم سيدك والا قهوتى ؟ انت يابت جرى لك ايه الأيام دى ؟ شايفاك مانتيش على بعضـــك مطولالى المقاصيص ومكحلالى العيون وناقصة تحطى الأبيض والأحمر ٠ وكمان قهوة العصر مانتيش عاوزة

تعمليها ؟ هو يعنى عمك خليفـــة من ناحيـــة وانت من الناحية الثانية ؟ » .

ويلعب العامل الاقتصادى نفس الدور الحيوى والمؤثر الذى لعبه من قبل فى مسرحية « العصفور فى القفص » . فالقيم الروحيـة والانسانيـة والفكرية والثقافية ليست فى اعتبار الشخصيات على الاطلاق . فكل هدفها هو الحصول على المال بأية طريقة لاشـباع احتياجاتهـا المادية من مأكل وملبس وجنس وشراب وغير ذلك من المتع الدنيوية التى تتطلب دائما المزيد من النهم والجشع .

وكان من الطريف فى هذه المسرحية أن يبلور تيمور بعض مفاهيمه المسرحية من خلال شخصية عفيفى ابن عبد الستار الذى يبلغ من العمر ثلاثة وعشرين عاما ، وهى الشخصية التى مثلها زكى طليمات فى مطلع حياته الفنية . وقد يقول البعض أن تيمور وقع فى خطـأ تحويل احدى شخصياته الى متحدث رسمى باسمه . لكننا عندما ندرك أن عفيفى هذا غاوى تمثيل وعضو فى جمعية الرفق بالحيوانات ، فان حديثه عن المسرح يبدو نابعا منه ومناسبا له وليس أفكار المؤلف على لسان الشخصية . يقول لأمه نفوسة بمنتهى العنجهية والغرور :

« عفيفى : تراترو ايه ، وجنينة الحيوانات ايه ياوليه ؟ بطلو ده واسمعوا ده ياخوانا . انت ياشيخة انضربتى فى عقلك ؟ دنا ممثل تراجيدى وكوميدى كمان . والله بلاوى . أوريكى ازاى ؟ أوريكى عشـــان تصـــدقى .

نفوسة : محسب بسورة يس والقرآن الحكيم . ورينى ياخويا ورينى » .

والطريف فى هذا المشهد أن عفيفى هذا يدرك فى عام ١٩١٨ الفرق بين التراجيديا والكوميديا ، فى حين يخلط بعض النقـاد فى أواخـــر القرن العشرين بين الدراما والتراجيديا ويظنون أنهما مسميان لمعنى واحد . ولكن تيمور لايستغل عفيفى عند هذا الحد بل يستخدمه فى السخرية من الأسلوب المبالغ فيه سواء فى الأداء أو الالقاء على المسرح ، وذلك من خلال أداء مشهد من « عطيل » تصل فيها المبالغة الى الحد الذى تتحول عنـــده التراجيديا الى كوميديا . ذلك أن تيمور لاينظر الى التراجيديا والكوميديا والميلودراما والفارص على أنها « خانات » تعبيرية منفصلة عن بعضها بعضا بحيث لايمكن أن تؤدى احداها الى الأخرى ، بل يراها درجات تعبيرية بل وحلقات فى سلسلة واحدة ، يمكن أن يتصاعد بها المؤلف أو يهبط حسب متطلبات الموقف الدرامى .

ويمكن أن ندلل على مفهوم تيمور هذا بممثل تراجيدى - وليكن يوسف وهبى مثلا - دخل الى المسرح فوجد قتيلا وقد طعن فى ظهره بخنجر فجر الدماء منه · فمن الطبيعى فى التراجيديا أن يصيح يوسـف وهبى قائلا كلمته المشهورة : يا للهول · لكنه اذا استمر فى تكرارها بنغمات مختلفة والقاء متهدج ونبرات مرتعشة ونظـرات جاحظـة ، فانه سرعان ما ينتقل من درجة التعبير التراجيدى الى الميلودرامى لكنه اذا ظـل يكرر صيحته بصوت متهدج وهو يدور حول جثة القتيل فى حركات آلية كأنه فى حلقة زار ، فانه ينتقل من درجة التعبير الميلودرامى الى الكوميدى لأنه عندئذ سيثير ابتسامات الجمهور وربما ضحكاته · واذا واصل الضجيج الذى أفرغ من معناه ومحتواه ، وتحولت حركاته الآليـة الى ما يشـبه الرقصات الايقاعية مع ترديد الصيحة نفسها ولكن بتنويعات أخرى ، فانه ينتقل من درجة التعبير الكوميدى الى الفارص · أى أن درجة التعبير الواحدة اذا تجاوزت مداها الزمنى والحركى والصوتى فانها تؤدى الى درجة تالية تتولد منها وهكذا ·

وقد وجد تيمور فى القاء عفيفى وآدائه لدور عطيـل مادة خصبة لسخرية من الأداء المبالغ فيه ، والترجمات التى التزمت بأسلوب العصر الزاخر بالمحسنات والزخارف اللفظية من سجع وجناس وطباق ومقابلة مما ركز انتباه الجمهور على هذه المحسنات وأبعدته عن جوهـر المواقف الدرامية ، وكذلك سخر تيمور مما كان يدعيه الممثلون من الاندماج الكامل فى الدور بحيث ينسى نفسه ويتقمص الشخصية التى يمثلها تماما · وهذا يدل على مدى وعى تيمور بأصول الحرفة المسرحية سواء فى مجال التاليف أو الترجمة أو التمثيل أو الاخراج · كان ضد المبالغـة فى كل صورها المنتشرة فى الحياة الواقعية ، واتخذ من المبالغة الكوميـدية أداة فنيـة لتعريتها على طريقة « لا يفل الحديد الا الحديد » أو « داونى بالتى كانت هى الداء » :

عفيفى : اسمعى كلام عطيل لما جـه يموت دمونه · دى قطعـة ترجمتها أنا بنفسى · اسمعى ·· ثغر جميل ، وشعر طويل ، وخصر نحيل ، وردف ثقيل · وغرام فى الفؤاد ، يضيع الرشاد ، ويقتل العباد · أى دمونه المحبوبة ، أنا أهواك وأموت فى هواك ، وأضع قلبى فى يمناك قبل يسراك · ولكنك خنت العهود ، ونقضت الوعود (يتحمس ويقترب من أمه) وعشقت كاسيو اللعين ابن اللعين الخائن الأثيم وخنت عطيل الأسـد الهمام والقائد الدرغام · ولم تخشى القـادر العلام ·· ويك يا دمونه (يهدد أمه بيده) ·

نفوسة : بسم الله ما شاء الله ، ربنا يزيد ويبارك ·

عفيفي : ويك يادمونه سأخلع أضراسك وأخمد أنفاسك ٠

نفوسة : بس ابعد ياخويه شويه ٠

عفيفي : اسمعي أمال (يقترب منها مادا يده لرقبتها) سأجعل عظمك ولحمك شذر مذر ٠ ويكون موتك عبرة للبشر ٠ وسيقول الناس أحسن عطيل وأجاد ، ونال المراد ، وشفي الفؤاد ٠

نفوسة : الواد جرى له ايه ياختي ؟ ابعد يا عفيفي ٠

عفيفي : (ماسكا رقبتها) موتي ياخائنة موتي (يضغط على رقبتها) لقد دنت الساعة ٠٠ وحل العقاب ٠٠ موتي موتي ٠٠

نفوسة : الحقوني ياناس الواد اتجنن ٠

عفيفي : (مندفعا) موتي ٠ موتي ٠ موتي ٠

نفوسة : (تصرخ ـ يدخل عبد الستار) » ٠

هكذا استطاع تيمور أن يولد الكوميديا من التراجيديا ، وهذا دليل على مخزونه الضخم من الحيل الكوميدية التي يختار منها ما يناسب التعبير عن الموقف الدرامي ٠ وهي حيل تستخدم المفارقة والمبالغة والآلية والتوليد والحركة والكلمة والتلميحة والقفشة اللفظية ٠٠ الخ مثلما نجد في الحوار التالي :

عبد الستار : اختشي ياواد ٠ اختشي ٠ أما صحيح انك قليل الحيا ماعندكش تربية ولا أدب ٠ انت متربي فين ياواد ؟

عفيفي : في بيتك يابا ٠

كذلك فان الآلية التي تميز الشخصيات تدل على غياب مصداقيتها العاطفية والانفعالية ، اذ أن الشخصية تنتقل من حالة انفعالية الى نقيضها في لحظة واحدة كأنها ضغطت على زر داخلها دون مقدمات أو توابع ٠ ولذلك يتم تصعيد الموقف الى ذروة معينة ثم يهبط فجأة الى سفح لم يكن يتوقعه المتفرج مما يولد الضحك من هذه الشخصيات الآلية غير الطبيعية ٠ فالحوار السابق يتصاعد الى تهديد عبد الستار بضرب ابنه :

عبد الستار : وكمان تقول كده ؟ طيب خد (يهم بضربه فتمسك نفوسة منه العصا) ٠

نفوسة : (تصرخ) أما انك راجل دون ٠٠ تضرب ابنك يا راجل ٠٠ تضربه قدامي ماتعمليش مقام ؟ والله العظيم ان كنت تمد ايدك عليه مرة تانية ماتحس الا بالشبشب نازل يرقع أصداغك ٠

عبد الستار : (هادئا) ســبحان الله ·· طيب ويعنى بتزعل ليه ؟ هدى روحك · ماتطلعيش خلقك » ·

هكذا انطفأت الثورة العارمة التى شرع عبد الستار فى اشعالها على ابنه فى لحظة ، كأنه مصاب بازدواج الشخصية أو تعدد الشخصيات التى يرتدى المناسب منها لكل موقف على حدة · وهذه خاصية ليست قاصرة عليه فحسب بل تشمل معظم شخصيات المسرحية بما فيها نفوسة التى تتحول فى مشهد كوميدى من امرأة شرسة سليطة اللسان وجبارة الى امرأة رومانسية مرهفة المشاعر لدرجة البكاء من خلال توليد موقف من آخر ولكن فى آلية أيضا تجعل المتفرج حائرا حول درجة صدقها فى ابراز مثل هذه المشاعر · هل هى تدعى وتمثل وبأى نسبة من الادعاء أو أنهـا صــادقة وتلقائية وبأى نسبة من الصدق ؟

نفوسة : (تضحك ضحكة نسائية) كل ما أفتكرك أيام ما أخدتك · انت ناسى أظن لما كنت تنف فى ايدك وتستحمه مرة فى الشهر وتلبس البومباغ بالمقلوب ؟ أخدتك ، نضفتك ، وخليتك راجل · وكمان بعد كده ماتختشيش على عرضك ·· ما تحترمنيش وتضرب الواد قدامى ·· ماكانشى عشمى (تبكى) ·

عبد الستار : بتعيطى يا أم عفيفى · بتعيطى يا اختى برضو كده · وحياة أبوك ماتقطعيش قلبى ·· هاتى راسك ·

نفوسة : اوعى كده دانت راجل قاسى · والنبى قاسى قوى ·

عبد الستار : حقك على يانفوسة ·· صحيح أنا قاسى · الله يقطعنى ·

نفوسة : اخص عليك يا عبد الســتار · تنسى عشرة ثلاثين سنة وتهينى برضــو ·

عبد الستار : صحيح عشرة تلاتين سنة · أما أنا قاسى صحيح ·

نفوسة : عشرة تلاتين سنة استحملت فيها قساوتك وشربت المر عشـان خاطرك (تبكى) ·

عبد الستار : (يبتدىء فى البكاء) صحيح وشربت المر عشان خاطرى ·

نفوسة : دى عشرة طويلة قوى ياعبده (تبكى) ·

عبد الستار : قوى قوى (يبكى ويمسح دموعه) ماعلهش يا نفوســة · الحق على ·

نفوسة : عنتش ترجع لى عملته ·

عبد الستار : أبدا أبدا · هاتي بوسه بقى ·

نفوسة : استنى أما أنف وأمسح دموعى ·

عبد الستار : امسحى ياختي امسحى (يهم بتقبيل نفوسة فتدخل جميلة فيمسك) ·

من خلال تحليل هذا الحوار أو الموقف بين عبد الستار ونفوسة نكتشف أكثر من حيلة كوميدية يستخدمها تيمور · منهـا المفـارقة فى احساس نفوسة بالذل والمهانة لضرب عبد الستار لابنهما أمامها ، فى حين أنه لم يضربه بل شرع فى ذلك ومنعته هى عن ذلك ، ولانعرف اذا كان جادا فى اكمال تهديده بالضرب أم لا ؟؟ فى حين أنها لاتظن أنها أهانت زوجها وهى تصرخ فى وجهه أمام ابنهما : « والله العظيم ان كنت تمد ايدك عليه مرة تانية ماتحس الا بالشبشب نازل يرقع أصداغك » · وهو لايجد غضاضة فى تقبل مثل هذه الاهانات لأنه اعتاد ترك نفسه للموجة تحمله حيثما تشاء ، لكنه لايمسك بزمام المبادرة الا اذا وجد لذة عابرة وجب عليه اقتناصها ·

كذلك فان تراوح نفوسة بين الرومانسية الشاعرية والواقعية الفجة لايتيح للانفعال الرومانسى أن يحملها على أجنحته الى حيث يريد لأنه مضاد لطبيعتها · ولذلك عندما يصل الانفعال الرومانسى الى ذروته ويطلب منها زوجها الاذن بتقبيلها فانها تطلب منه أن ينتظر حتى تمخض أنفها وتمسح دموعها · وعندما تنتهى من المهمة ويهم بتقبيلهـا تدخـل جميلة ابنتهما فيتلاشى الجو الرومانسى الذى لم يكن مقنعا للمتفرج منذ بدايته وذلك لسطوة النظرة الواقعية التى يتبناها المؤلف ، والنهم المادى والحسى الذى يجتاح الشخصيات ·

وادعاء نفوسة بأنها تتذكر حياتها الماضية مع عبد الستار فى تأثر واضح ينتهى بالبكاء ، ادعاء كاذب من أساسه لأن ذكرياتها زاخرة بكل تحقير لزوجها · فهى ترسم صورة كاريكاتيرية له وهو « ينف » فى يده ، ويستحم مرة فى الشهر ، ويلبس البومباغ بالمقلوب · وهى صورة لاتمت للرومانسية بصلة وان كانت تجعل ملامح الشخصية تتكامل فى ذهن المتفرج مع اثارة ضحكة منها ·

هكذا كان التوجه الواقعى والعنصر الكوميدى عند تيمور بالمرصاد لأية شطحات رومانسية · وهو التوجه الذى يذكرنا بمقالة شهيرة للروائى والمفكر الانجليزى أولدس هكسلى كتبها فى الثلاثينيات بعنوان « التراجيديا والحقيقة الكاملة » أوضح فيها أن المهمة الأساسية الملقاة عى عاتق المؤلف التراجيدى تتمثل فى تصفية الواقع وتقطيره من كل الشوائب والزوائـد

والرواسب المتعلقة بتفاصيل الحياة اليومية • فالبطل التراجيدى لايسعل ولا يعطس ولا يتمخض ، ولا نراه بصفة عامة فى المواقف العادية للبشر مثل تناول الطعام ، والشخير أثناء النوم ، وزلل القدم فوق قشرة موز أو أرض طينية ، والعراك حول موضوع تافه ٠٠ الخ فالبطل التراجيدى يتعامل مع مستويات قدرية ومصيرية لايرقى اليها البشر العاديون ، ولذلك يخلصه المؤلف من كل هذه الشوائب كى يتعامل مع الحقيقة الوجودية وهى مقطرة وصافية • أما المؤلف الكوميدى فيتخذ من هذه الشوائب والزوائد والرواسب اليومية مادة أساسية لمسرحياته أو قصصه بحيث تبدو الشخصيات فى مرتبة أدنى من البشر العاديين فى حين يرتفع المؤلف التراجيدى بشخصياته فوق مستوى الحياة العادية • ومن هنا كان ارتباط التراجيديا بالرومانسية والمشاعر الجياشة المتدفقة والدموع الساخنة ، وارتباط الكوميديا بالواقعية والحياة اليومية والمفارقات والتفاهات والضحكات الزاخرة بالتهكم والسخرية •

ومع ذلك لم يخل الأمر فى مسرحية « عبد الستار أفندى » من توظيف الأدوات أو الحيل التراجيدية التى تستخدم لكشف الشخصية عما يدور فى داخلها من صراعات وآمال وآلام مثل المونولوج أو المناجاة التى تلقيها على انفراد كأنها تخاطب نفسها ، والتى نادرا ما تستخدم فى الكوميديا الحديثة وتكاد تقتصر على الكوميديا القديمة كما نجد فى مسرحية « تاجر البندقية » لشكسبير • ففى مقدمة المشهد التاسع من الفصل الأول نشاهد عبد الستار فى المناجاة التالية :

« والله يا عبد الستار خليت بنفسك شوية من الكاينه اللى رماك ربنا بيها • فى الديوان رئيسك موريك الغلب وفى البيت ابنك مكفرك ومراتك مطلعة روحك • القصد أديك بقيت لوحدك • وربنا برضو بكره يفرجها • ويمكن اللى يكرهه الواحد يكون فيه الخير ٠٠ حد عارف » •

ويبدو ان الفرج تحقق بطريقته الخاصة بدخول هانم الخادمة اللعوب عليه التى يسارع الى مغازلتها لعله يفوز منها بقبلة أو بأى شىء آخر فى غيبة زوجته • لكن نظرا لأن لكل شىء ثمنا ماديا فانها تشترط عليه قبل أن يقبلها أن يشترى لها زوج من الجوارب ونصف دستة مناديل ، ويصدم لأن ثمن القبلة أصبح يساوى ريالا • ولا يتوقف تصاعد الموقف عند هذا الحد بل تخبره هانم بقائمة الأسعار حتى يعرف مدى اكرامها له بهذا السعر المخفض لأنها لاترضى لغيره بأقل من جنيه للقبلة الواحدة • ولعل هانم بهذه الجرأة تتفوق على لوكا الخادمة الذكية العملية فى مسرحية برناردشو « الانسان والسلاح » ، حيث المساومات الغرامية عقلانية ومتأنية وواعية مثل المفاوضات التجارية تماما •

ويبدو أن تيمور قد اختار لها اسم هانم خصيصا لها لأنها لم تكن خادمة بمعنى الكلمة أبدا ، بل كانت مثل الهانم الذى تشكل محورا للأحداث بالنسبة لمن حولها • فهي محور العشق والغرام بالنسبة لعبد الستار وابنه عفيفى وربما خليفة ، وكذلك محور التخطيط والتآمر بالنسبة لنفوسة • لكن بالنسبة لهذا أو ذاك فان الدافع الاقتصادى يظل المحرك لكل الشخصيات ، اذ بدونه يتعذر العشق والغرام أو التخطيط والتآمر • وهي تملك من الأسلحة ما يمكنها من أن تتصرف كهانم بالفعل ، فبالاضافة الى شبابها وجمالها وقدرتها على الاغراء ، تملك أيضا القدرة على الابتزاز والتهديد :

« **هانم** : طيب والله العظيم ان ما جبت الريال لأروح أقول لابنك وامراتك انك بصبصت لى ، وكنت عاوز تبوسنى وانك خنتها مع نسوان كتير ، وانك بتقول انها مغفلة وان سحنتها مصدية •

عبد الستار : دى قلة أدب وقلة حيا ودناءة وسفالة وانحطاط أدبى •

هانم : ح تجيب الريال والا لأ » ؟ •

فهي لاتخضع لأى سباب أو تهديد ، بل انها لاتعيره أذنا صاغية ، لأن بصرها لايحيد عن هدفها الاستراتيجى الذى يتمثل فى المغنم الاقتصادى الذى توظف كل شيء من أجله سواء فى مجال القبلات أو الأحضان أو غير ذلك من المجالات التى تمارس فيها نشاطها الاقتصادى الذى لايقتصر عليها بل يمتد ليشمل كل شخصيات المسرحية • نفوسة مثلا ترحب بفرحات خطيبا لابنتها جميلة لأن دخله الشهرى عشرون جنيها ، وتقدم بمهر مئة جنيه ، وعلى استعداد لاقامة فرح لمدة أربعين يوما ، بالاضافة الى أنه صديق عفيفى •

هنا يشق الصراع الرئيسى مجراه فى المسرحية حول زواج جميلة الذى يتحول الى معركة بين معسكر نفوسة وعفيفى اللذين يرحبان به ومعسكر عبد الستار الذى يقف ضد فرحات الذى لايرى فيه سوى انسان مزيف يدعى أنه من أولاد الذوات وأنه شاعر قدير لدرجة تلقيبه باسم امرىء القيس ، وهو فى حقيقته انتهازى وطفيلى يعيش على خداع الآخرين • وقد يندهش القارىء أو المتفرج كيف لعبد الستار العربيد ، المتسيب ، المهزوز ، الضعيف أمام بطش زوجته أن يتحول للوقوف بهذا الصمود والتصدى لمحاولات تزويج ابنته من هذا الدعى الطفيلى ؟؟

ان الكوميديا كفن واقعى يتعامل مع الطبيعة البشرية بكل سلبياتها وايجابياتها ، يمكن أن تفجر عنصرا ايجابيا مع تطور المواقف بحيث تكتشف الشخصية أن هذا العنصر أصبح بمثابة حبل النجاة لها من بين أمواج

الضياع والتشتت والتفاهة وانعدام المعنى والقيمة · ذلك أن الأبوة قيمة سامية ومتأصلة فى النفس البشرية بحيث يمكن أن تتحول من كمونها داخل الانسان الى قوة دفع أو لحظة تنوير تجعله يرى ما كان عاجزا عن رؤيته من قبل ، وتمكنه من تحقيق وجود كان مهدا من قبل · ولذلك فان شخصية عبد الستار بهذا المعيار لاتعد مجرد نمط مسطح نراه من جانب واحد لايتغير بطول المسرحية ، بل شخصية حية متطورة نتيجة احتكاكها بالأحداث واكتشافها أخيرا لهدف فى حياتها ·

وعلى الرغم من أنه يخوض معركته فى البداية مترددا ومتوجسا نتيجة لماضيه غير المشرف الذى يعرف عفيفى معظم أسراره من هانم ، ومن كان بيته من زجاج لايستطيع أن يرمى الناس بالحجارة التى يمسك بها عفيفى فى مواجهته لحرصه على زواج أخته من صديقه فرحات الذى وعده بمكاسب ومغانم متبادلة بينهما اذا ساعده على اتمام ذلك الزواج · ومع ذلك يصمد عبد الستار مسلحا بأبوته ودفاعه عن مستقبل ابنته جميلة التى تكاد تشكل البقعة المضيئة الوحيدة فى حياته ، وخاصة أنه يعرف عن فرحات من السلبيات والمثالب ما يمكنه من اصابته فى مقتل · ولذلك يعلن بقوة على الملأ أنه زير نساء ومقامر وحشاش ، ويستمد من احساسه المتنامى بالأبوة واعتزازه بالدفاع عن مستقبل ابنته طاقة جديدة تشعره لأول مرة أن له رسالة فى الحياة لابد أن يؤديها · نسمعه يقول فى مناجاة قصيرة بمفرده فى بداية المشهد الخامس عشر من الفصل الأول : « آه ياعبد الستار · صحيح أنت ضعيف الارادة لكن بكره ربك يقويك عليهم » ، ثم ينتهى المشهد وهو يؤكد لابنته جميلة التى ترجوه ألا يخاف من أمها قائلا : « أبدا ·· أبدا · دنا قلبى زى الحديد » ·

لكن منظور تيمور الواقعى والانسانى يحرص على جعل التحول فى شخصية عبد الستار تدريجيا ·فهو تحول يحمل فى طياته الكثير من التردد والحيرة والمقاومة والتراجع والاقدام ··· الخ · وهو ما يولد مزيدا من المواقف الكوميدية التى تعرى ضعف النفس البشرية فى مواجهة التحديات التى لم تألفها من قبل · فى نهاية المشهد العاشر من الفصل الثانى يدور الحوار التالى بين عبد الستار وخليفة :

خليفة : انت بلا قافية حاتطلع غلبك على · ماتتشطر ياخويا على مراتك · اسمع منى · دا أنت ماحدش بيحبك فى البيت ده غيرى ·

عبد الستار : أشطر على مراتى ؟ دلوقت تشوف اللى راح أعمله فيها · راح أخزق عينها · بعد ما أخزق عينيك (يحتد جدا ويسير فى

الغرفة ذهابا وايابا) والله العظيم لانزل عليها بايدى دول لما أطرشها الدم · معلوم لازم أكفر عيشتها · لازم أوريها الغلب لازم ··

نفوسة : (داخلة) مين دى ياخويا اللى حاتطرشها الدم وتكفر عيشتها ؟

عبد الستار : (يهدأ ويبتسم) انتى جيتى ؟ أهلا وسهلا ·· والنبى غيبتك يا نفوسة كانت طويلة · كنت فين ياختى ؟

فالكوميديا تعتمد فى حيويتهـا على الذروات الصغيرة التى تعقبها انحدارات على سفح هذه الذروات ثم العودة الى قمة الذروة وهكذا · وبذلك يتحكم المؤلف فى ايقاع المسرحية ويحدث التأثيرات الكوميدية المناسـبة للموقف فى داخل المتفرج · وهى تأثيرات فى امكان محمد تيمور أن يولدها من أى موقف أو أية شخصية حتى لو كانت كلبا مثل فوكس · وكانت شخصية الكلب قد لعبت دورا مؤثرا من قبل فى قصة « صفارة العيد » وفى رواية « الشباب الضائع » وذلك على المستوى العاطفى والانسانى الذى يبلور التعاطف بين الانسان والحيوان فى مواقف الذروة الدرامية · أما فى مسرحية « عبد الستار أفندى » فيلعب الكلب فوكس دورا فكاهيا يصل الى درجة الفارص ليجسد الى أى مدى أصبحت الأوضاع مقلوبة فى ذلك البيت الذى يصفه عبد الستار « بالمرستان » :

« **نفوسة :** ياحسرة قلبى عليك يافوكس ·

عفيفى : مسكين ولما بقت تجيله نوبة المغص بقى يرفص يرفص ويصوصو ويعوى تقولش كان بيستنجد بى ؟ وبقيت حاطت راسه الحلوة على دراعى وقعدت أبص له وقعد يبص لى وهو يرفص · دا شىء مؤثر ياناس · والله شىء مؤثر ·

نفوسة : ياريت المغص ده كان فى بطنى يافوكس ·

عبد الستار : (لنفسه) ياريت ·

عفيفى : اسكتى ياما اسكتى · دا الكلب بقت حالته عبره · أنـــا خايف ليموت (يبكى) » ·

وينقلب الموقف الى مناحة مثيرة للضحك · وعندما تصل الى ذروتها يستخدم تيمور أسلوب أشبه بالقطع السينمائى عندما يبدأ المشهد التالى بموقف متناقض تماما مع السابق :

« **هانم :** (داخله وهى تزغرط) ·

عفيفى : ايه اللى جرى ؟

هانم : (تزغرط) ·

نفوسة : بتزغرطى ليه ؟

هانم : (تستمر فى الزغرطة) ·

عبد الستار : ماتقولى يا هانم جرى ايه ؟

هانم : بشرى · بشرى · الشربة عملت مفعولها وفوكس قام يجـــرى · عاوزه البشارة · عاوزة البشارة · (تزغرط) ·

نفوسة : (تزغرط) » ·

ومع تطور الأحداث تتكشف لعبد الستار حقيقة الشخصيات التى يعيش معها ، وكم هى شخصيات تافهة ، وسطحية ، وتدعى القوة والبطش والجبروت وهى فى داخلهـــا مجرد خواء وعدم ! ويشعر بمزيد من القوة الداخلية فى مواجهة هنا « المرستان » الذى يتمثل فى زوجته وابنه على وجه الخصوص · فقد وقفا ضد بليغ خطيب جميلة المتحمسة له مع أبيها ضد فرحات صديق عفيفى الطفيلى الانتهازى :

« **نفوسة** : بيتـه ايه ومطرحـه ايه ياراجـــل · انت عـاوز أطـــرده واطردك وراه ؟ انت ياسى بليغ يعنى عاوز انى انفتح لك · دنـــا أغسلك وأنشرك · افهم واعرف انى ما أدكش بنتى أبدا ·

عفيفى : سامع ياسى بليغ ·

بليغ : مافيش غير انى أنسحب ·

عبد الستار : أقعد يا بليغ وافهم واعـــرف انى أنا صاحب الشأن وانى حاجوزك بنتى غصبن عن عنين المره القرشانة دى ·

عفيفى : اما أنت راجل ماتختشيش ·تشتم أمى يا راجل ·

نفوسة : تهينى يامدهول · تهينى قدام الغرب · والله العظيم مانى عتقاك·

عبد الستار : أهينك وأهين ابنك كمان · أنا ماعدتش أخـــاف من حد (لنفسه) مانيش عارف القوة دى جات لى منين ؟ »

وعندما يستمتع عبد الستار بمذاق القوة واثبات الذات ، لايتراجع عنه أبدا ، بل ينميه ويرسخه ويدعمه حتى يتحول الى حقيقة يعترف بها الآخرون وفى مقدمتهم زوجته وابنه ، وبالتالى ترجح كفته برغم نـوبات الخوف القديم التى تنتابه بين حين وآخر محاولا كبح جماحها ، اذ ليس من المعقول أن يتخلص تماما من خوف لازمه حتى بلغ الثانية والخمسين من

عمره فى أسبوع أو شهر ، فقد أراد تيمور أن يكون التحول فى شخصية بطله تحولا طبيعيا حتى يشعر الجمهور بأنه كيان انسانى حى زاخر بالشد والجذب داخله ، وليس مجرد نمط سطح ·

ومع ذلك يمكننا القول بأن معظم أنماط الكوميديا المصرية سواء فى المسرح أو السينما خرجت من معطف مسرحيـــات تيمور بصـــفة عامة ، ومسرحية « عبد الستار أفندى » بصفة خاصة : الزوج الضعيف المهزوز الخائف من زوجته ، الزوجة الشرسة المتعجرفة سليطة اللسان ، الخادمة المغرية اللعوب ، البواب النوبى خفيف الظـــل ، الابن الفاسد العاطـــل المقترض دائما للانفاق على ملذاته ، والخطيب الطفيلى الانتهازى الذى يرى فى الزواج صفقة رابحـة تعوضـه عن خسائر سابقة ، وغير ذلك من الأنماط التى تخصص فيها بعد ذلك ممثلون وممثلات شاركوا فى صناعة تاريخ المسرح والسينما فى مصر ·

واذا كان من المعروف أن الأنماط لاتتطور فى المسرحيات الكوميدية وخاصة الفارص منها ، فان تيمور حرص على أن يطورها حتى تبدو أكثر حيوية واقناعا للمتفرج ، وذلك من خلال نوعين من التطور أحدهما داخلى مثل ذلك الذى جرى لعبد الستار وجعله يكتشف القوة الكامنة فى أعماقه وأبوته التى أهملها كثيرا وشرع فى استخدامها دفاعا عن مستقبل ابنته ، والنوع الآخر تطور خارجى وغالبا ما يكون نتيجة للعوامل الاقتصادية المتغيرة ، مثلما حدث فى تحول موقف نفوسة من الخطيب بليغ الذى أصبح صاحب ثروة بعد أن ورث مائة فدان وحوالى أربعمائة جنيه فى البنك عن عمه الذى مات دون وريث غيره فى حين اكتشفوا حقيقة فرحات النصاب وصفقته المشبوهة مع عفيفى على أســاس أن يتزوج من أخته جميلة فى مقابل مساعدة عفيفى فى الزواج من ابنة عزيز بك الذى لايرى فيه سوى مغفل كبير يمكن الحصـــول منه على مبالغ مستمرة ومتجددة بلا جهـــد ولا مقابل ·

لكن يبدو أن تيمور لايستطيع أن يتخـــل عن المعالجـة الكوميدية لشخصياته حتى بعد أن اكتسبت بعض الاحترام · ويبدو أن عبد الستار قد عاد الى طبيعته المتسيبة الأولى بعد أن انتصر فى معركة تزويج ابنته من بليغ · فلم يعد هناك التحدى الذى يستنفر قواه · فعـــاد الى الاسترخاء والتسيب واستجداء القبلات من الخادمة هانم التى تصعد الموقف لدرجة أنها تطلب منه أن يقسم لها على تطليق سيدتها نفوسة وتزوجها بدلا منها · واذا لم يجرؤ على الاقدام على خطوة الطلاق ــ فهى بحكم أنها خادمة واقعية للغاية ــ تطلب منه على الأقل ألا ينـــام مع زوجته فى سرير واحد بحيث يصبح زواجه فى النهاية زواجا صوريا بمعنى الكلمة · ويوافقها على هذا

الشرط وعندما يشرع فى القاء القسم تندفع نفوسة من وراء الستار حيث كانت تتنصت عليه مع ابنهـا عفيفى وتنهال عليـه ضربا بالشبشب ، فلا يستطيع أن يدافع عن نفسه بعد أن انتابته مرة أخرى لحظات الضعف القديم حيث ضبطته متلبسا وهو فى قمة ضعفه ٠

وزواج بهذا الشكل كان لابد أن ينتهى بالطلاق منذ زمن بعيد ، لكن الكوميديا الشعبية تعتبر الطلاق من اللحظات المأسوية التى يمكن أن تقلل من الجو البهيج الذى يثيره العرض ، كما أنه يضعف من حدة التأثير الكوميدى لأن الشخصيات ستتفرق بعيدا وبذلك يضيع عنصر الاحتكاك المولد للضحك والسخرية ٠ حتى هـانم الخـادمة اللعوب المستعدة لتلقى القبلات من كل الأطراف المعنية سواء أكانت من عبد الستار أو ابنه عفيفى أو غيرهما ، لا يؤدى سلوكها المعوج هذا الى طردها من البيت ٠ فهى أسرة من طراز عجيب ، لايحكمهـا أى قانون سـوى التسيب ، اذا اعتبرناه قانـونا ٠

ونظرا لأن الصراع الدرامى فى الكوميديا الشعبية سجال مستمر ، فان التدهور الذى أصاب معسكر عبد السـتار على يدى هانم ، أدى الى عودة فرحات صديق عفيفى منتصرا ليفرض نفسه خطيبا على أخته جميلة التى تمقته تماما لأنها تعرف حقيقته البشعة ٠ وبحكم السجال المستمر فان مؤامرة نفوسة وعفيفى وفرحات تقابل بمؤامرة مضادة من عبد الستار الذى يستقطب هانم التى يعلم جيدا أنها تحب ابنه عفيفى وتتمنى الزواج منه ، فيوضح لها أن فرحات سيتزوج من جميلة مقابل زواج عفيفى من ابنة عزيز بك ٠ وتقتنع هانم وتعلنها حربا شعواء على نفوسـة وعفيفى وفرحات ، تعرى فيها كل الأوضاع المريبة ، وعبد الستار يقول فى نشوة لخليفة : « ازيك بقى ياسى خليفة ٠ موش حاجه حلوه كده احنـا نتفرج عليهم بعد ما تفرجوا علينا » ٠

ويصل سياق المسرحية الى ذروته النهائية فى المواجهة التى تقع بين فرحات وبليغ عندما تقدم كلاهما لطلب يد جميلة فيما يشـبه المزاد ٠ وبرغم أن بليغا كان يملك كل المستندات التى تثبت ثروته وقدرته على دفع ضعف مهر فرحـات ، وكتابته خمسة فدادين لأم العروس وعشرة لأخيها ، وبرغم أن فرحات لم يكن يملك سوى الجعجعة والاسـتعراض الكاذب دون أى اثبات ، فان الموقف النهائى يحسمه دخول الضابط الذى جاء للقبض على فرحات بتهمة النصب والاحتيال ، فترجح الكفة تماما لصالح بليغ بناء على قوة الدفع الاقتصادى الذى يملكه ، ويعلن خليفـة المغزى الأخلاقى للمسرحية بأسلوب الكوميديا الشعبية فيقول لعبد السـتار : « مش قلت لك بلا قافية اللى يتكل على ربه مايخبش » ٠

وبنهاية المسرحية يتبلور بناؤها المحكم الذى نهض على التوظيف الدرامى لكل جزئيات السياق ومراحله ، فليس هنــــاك موقف مقحم ، أو شخصية دخيلة ، أو حدث يمكن حذفه ، أو ثغرة تستدعى ســــدها . وذلك لأن تيمور بوعيه المسرحى المبكر وحسه الدرامى الرائد لجأ الى توليد المواقف والأحداث من داخل سياق المسرحية الذى كان بمثابة سـلسلة متصلة الحلقات من الأسباب والنتائج المترتبة عليها بالضرورة الحتمية . ولذلك كانت نهايتها نتيجة طبيعية ومنطقية لكل التفاعلات التى بدأت منذ الاحتكاكات الأولى بين الشخصيات . ولعل من أسباب هذا البناء المحكم أيضا ، التزام تيمور بمكان واحد هو بيت الأسرة ، وكيان انسانى واحد هو الأسرة نفسها . فمن المعروف أنه كلما ضاقت الدائرة ، ازداد الصراع اشتعالا بحيث لايظل أى عنصر من عناصره بلا وظيفة ، ولذلك يصعب أن نستغنى عن أية شخصية مهما كانت ثانوية . وهذا دليل على تمكن تيمور من أسرار الصنعة المسرحية سواء تمثلت فى الشكل الفنى أو الحوار الدرامى أو رسم الشخصيات وتطويرها .. الخ .

فى عام ١٩٢٠ كتب محمد تيمور أوبريت « العشرة الطيبـــة » التى وضع أزجالها بديع خيرى ولحنها سيد درويش وأخرجها وشـــارك فى تمثيلها عزيز عيد . وفى كتابه العذب « فجر القصة المصرية » يقدم لنا يحيى حقى خلفية تفصيلية للعوامل التى ألهمت محمد تيمور بكتابة هذه الأوبريت التى تدل على روحه الثورية والوطنية المتقدة برغم صلة أسرته الوثيقة بالقصر الملكى . فلم يكن عاشقا للأدب والفن فحسب ، بل كان مفكرا سياسيا واجتماعيا وحضاريا ذا نظرة قومية شاملة وموضـــوعية ، بحيث امتلك ناصية المضمون الفكرى الناضج ، والبصيرة الثاقبة الواعية ، والمنهج العقلانى الواقعى وفى الوقت نفسه استطاع أن يوظف تمكنه من أصول الشكل الفنى وجمالياته فى خدمة هذا المضمون الانسانى وبلورته بشكل قادر على الصمود فى وجه الزمن . يحلل يحيى حقى هذه الخلفية فيقول :

« ولعل محمد تيمور قد عانى أيضا نوعا من الكبت فى حرصه الشديد على عدم اغضاب أبيه الذى رباه أفضـــل تربية ــ قوامهـا اللين والرقة والتسامح ــ من أجل أبنائه لم يقبل بعد وفاة أمهم وهو لايزال شـــابا أن يأتى لهم بمن يخلفها فى الدار ، فيتم محمد تيمور دراســـة الحقوق اكراما لهذا الأب ، بل نرى هذا الفنان الذى يختنق لو حـــرم من الحرية والانطـلاق يقبل ــ استبقاء لصـــلات الأسرة بالقصر ــ أن يدخل يديه فى قيود وظيفة تقلب صاحبها الى تمثال جامد مجسم لاحناء الرأس وضم اليدين وحسن الأدب ، يعبر عن أسطورة القرود الثلاثة : « لا أرى ، لا أسمع ،

لا أتكلم » فيعمل أمينا للسلطان حسين ، والعجيب فى ذلك العصر أن يختاره بعد أن رآه يمثل فى رواية « عزة بنت الخليفة » بين أعضاء فرقة أنصار التمثيل فى ليلة احياء حفلة الجمعية الخيرية الاسلامية على مسرح دار الأوبرا : يدخل السراى ولكن قلبه مع الشعب ·

« ومات السلطان حسين ، لم يغفر له أشـــياع القصر فى أول الأمر جلوسه ـ أو اغتصابه ـ لعرش ابن أخيه تحت ظل الحماية ، رغم تلقيبه لنفسه بأبى الفلاح · ورغم اشاعة لم يقم عليها دليل روجها الانجليز قبله بأنه لم يخن وانما صان العرش من أن يحتله أغا خان ، وحملت حسن سيرته الخاصة هؤلاء الأشياع على النسيان قليلا قليلا · ولما رفض ابنه أن يتولى العرش بعده ، ساروا خلف نعشه فى حزن ان لم يكن بليغا فانه يخلو من شماتة ، ودخل القصر بين صفين من جنود الاحتلال أمير هو بطل فضيحة نسائية خرج منها برصاصة باقية فى حلقه ، تسبقه روايات عن قبوله التنكر لدينه فى سبيل عرش ألبانيا ، واشاعات عن افلاسه واقتراضه من الخدم وشغفه بالميسر ·

« وجاءت ثورة ١٩١٩ فالتقى على تيـــارها الجارف محمـــد تيمور بسيد دوريش (قرينه فى العمر سنة بسنة) ووقف الاثنان مع الشعب ضد القصر وهكذا خرجت مسرحية « العشرة الطيبة » ، وهى سخرية تكاد تكون سافرة بقصر السلطان فؤاد وحاشيته ووزرائه ، ما أظن تيمور كان يكتبها لو كان الجالس على العرش لايزال هو السلطان حسين · كان الكلام موجها للسلطان فؤاد على لسان بديع خيرى :

عشـــان مانعـــلى ونعلى ونعلى   لازم نطـــاطى نطاطى نطاطى

أول شرط نطـــاطى البصلة   لســـيدنا الوالى ونستعبط له

مهمـــا تســـــمعوا تهجيص   اعملوا روحـــكم بلاليص » ·

وكانت هذه المسرحية أو الأوبريت ، الوحيـدة فى أعمال تيمور المسرحية التى اقتبسها عن عمـــل أجنبى · ولم يكن عاجزا عن تأليف مسرحية مصرية لحما ودما ، لكن يبدو أنه بلماحيته المعهودة لم يشأ أن يدخل فى صدام مع السلطة القادرة على وأد مسرحيته فى مهدها ، فبـــدا وكأن كل مهمته قد تركزت فى اقتباس مسرحية أجنبية لمجرد فتح نافذة للجمهور المصرى على المسرح الغربى · لكنه فى واقع الأمر لم يكن اقتباسا بمعنى الكلمة اذ أنه لم يستق سوى « التيمة » التى وردت فى المسرحية الفرنسية الهزلية « ذو اللحية الزرقـاء » التى كتبهـــا الأديب الفرنسى

شارل بيرو في عام ١٦٩٧ · وهذا الرجل الذى اشتهر بلقب « ذو اللحية الزرقاء » كان وغدا ثريا تزوج من ست نساء قتلهم تباعا ، الواحدة بعد الأخرى ، وكان مغرما بتعليق ملابسهن وحاجياتهن على جدران حجـرة مغلقة لايدخلها سواه · أما زوجته السابعة فأبت على نفسها أن تصدع لأوامره المريبة ، وقررت أن تعرف كل خبـايا البيت الذى تعيش فيـه بصفتها ربته · وانتهزت فرصـة غيابه لتفتح الحجـرة وتكتشف سره الرهيب الذى يخفيه فيها · وتتفاقم الأمور وتوشك أن تلقى مصير سابقاتها لولا حذرها ومقاومتها ووصول أخويها اللذين ينقذانها من براثنه بقتله وتخليص الناس من شروره · ويقال ان شارل بيرو استقاها من أسطورة شعبية ترددت على الألسن كما يقـال أيضا انه استمدها من قصة حقيقية لرجل منحرف عاش فى العصور الوسطى ·

لم يستق تيمور من المسرحيـة الفرنسـية سوى الخط الدرامى المرتبط بالبطل وزوجاته ، ثم اختار خلفية تاريخية غير محددة فيها الكثير من ملامح المماليك والأتراك والشراكسة والسلاجقة ، بحيث يبعد الشبهة عن المسرحية أو الأوبريت كعمل يتحدى السلطة القائمة ويعريها · لكنه كان يدرك فى قراره نفسـه أن الشعب المصرى بذكائه المعهود سيعرف من يقصده بالتهكم والسخرية والتعرية ، وبالفعل عرضت لأول مرة مساء الخميس ١١ مارس ١٩٢٠ ، وقام ببطولتها اسطفان روستى فى دور حاجى بابا وهو الشخصية المملوكية لشخصية ذى اللحية الزرقاء ، ومعـه زكى مراد ، ومنسى فهمى ، ومختار عثمان ، وروزا اليوسف ، ونظـلى مزراحى وغيرهم ·

ولاقت الأوبريت نجاحا ضخما أثار الطبقة ذات الأصول التركيـة والمملوكية والشركسية ، وكانت طبقة مؤثرة سياسـيا واقتصاديا وعلى اتصال وثيق برموز الاسـتعمار البريطانى الذى لم يسترح أيضا للتيار القومى والثورى الذى أحدثتـه الأوبريت فتم ايقافها · لكن يبدو أن محمد تيمور كرجل درس القانون والمنطق اسـتطاع أن يقنع المسئولين بأنها مجرد مسرحية هزلية مقتبسة عن مسرحية فرنسية ، ونقلت مواقفها وأحداثها الخيالية والأسطورية الى زمن لايمت لزمن عرض المسرحيـة بصلة ، وأن منع عرضها من شأنه أن يدفع الجمهور الى تفسيرات وتخمينات وتأويلات لاتنبع من مضمونها الهزلى وليست فى صالح السلطة المانعـة نفسـها ·

وبالفعل عادت الأوبريت الى خشبة المسرح وشارك فيها بالتمثيل والغناء هذه المرة كل من حسين رياض فى دور حاجى بابا ، وسيد درويش فى دور الوالى فخر الدين ، وأيضا نظلى مزراحى وحياة صبرى وعبد العزيز

أحمد وغيرهم · وفي هذا تقول رتيبة الحفنى فى مقدمتها للأوبريت فى طبعتها الحديثة :

« ان رواية » العشرة الطيبة » تعكس ما كان عليه الوعى الشعبى عام ١٩٢٠ حينما اصطلح الاستعمار وعملاء الاستعمار وأصحاب الاقطاع من المصريين على تفتيت ثورتنا عام ١٩١٩ فكان الشعب لايملك الا الهمسة بالقولة الملتوية والنكتة اللاذعة · واستطاع محمد تيمور أن يبدع فى رسم شخصيات المسرحية حتى جاءت رمزا الى ما كان يجرى وهى تشير وترمز ولكنها لاتفصح ولاتبين ·

« أما من الناحية الموسيقية فتعتبر موسيقى هذه المسرحية الغنائية مرحلة هامة من تطور موسيقانا ، فيها تجاوز سيد درويش عن التطريب الى التعبير الدرامى ، فقد عبر عن أحاسيس الشعب المصرى وهتف مطالبا بالحرية والعزة القومية » ·

ولابد أن نسجل لهذا الجيل من الرواد العظام أنهم كانوا يعملون دائما بروح الفريق المتناغم ، يحدو كل واحد فيهم عشقه لفنه ومدى اجادته له وعمق اضافته للجوانب الفنية الأخرى التى ينهض بها زملاؤه ، بحيث يبدو العمل الفنى فى النهاية وحدة عضوية تتفاعل فيها كل العناصر ، لا فرق بين هذا وذاك : محمد تيمور فى تأليف النص المسرحى ، وبديع خيرى فى كتابة أزجاله التى تمزج الغناء بالسخرية من خلال نسيج النص نفسه ، وسيد درويش فى ابداعه الموسيقى فى مجال التعبير الدرامى البعيد عن التطريب ، والمشارك فى تطوير شخصيات المسرحية وأحداثها ، وعزيز عيد فى اخراجه للنص وحرصه على التناغم والتفاعل بين عناصر العرض · ويكفى أن نذكر عناوين بعض ألحان الأوبريت لنرى الى أى مدى نبعت من النص الدرامى وتفاعلت معه : يقطع فلان على علان ، الأمر أمر الأغا باشى ، والله طيب يازمان الخلطبيط ، علشان ما نعلى ونعلى ·· لازم نطاطى نطاطى ، احنا الغجر وانتو الحكام ·· الخ ·

وحتى الديكور المسرحى استطاع تيمور أن يوظفه دراميا فى خدمة موضوعه منذ ارتفاع الستار على أول مشهد فى المسرحية :

« احدى ساحات قرية على ضفة النيل الغربية بجوار الجيزة · بيت قروى على اليمين أمامه كومة من حطب القطن وعلى الشمال بيت آخر من طرازه ، ويتوسط الساحة شجرة توت باسقة تظلل أغصانها (شادوفا) وقف عليه قروى يشتغل وينشد ·

على الضفة الثانية يلوح قصر كبير أمامه كوبرى من الزوارق يصل بين الضفتين » ·

هكذا يبلور الديكور منذ أول نظرة يلقيها المتفرج عليه ، مصر المعاصرة كلها : مصر الكوخ ومصر القصر ، مصر الفلاح ومصر الوالى ، وهما خطا الصراع الدرامى الذى ستدور حوله كل أحداث المسرحية من البداية حتى النهاية ، وهو الذى منحها بناءها المحكم وشخصيتها المتميزة · وهذا الجو الذى يخلقه الديكور ليس قاصرا على المنظر الثابت على المنصة بل هناك مفردات متحركة ومتتابعة توحى به وتؤكده ، فمثلا نسمع صوت ست الدار قادمة وفى أعقابها غنم وصبى وكلب ، وفى المشهد الثانى تصيح ست الدار من الخارج : « ماتحوش يا واد الجحشة بتاعتكم · ماتحوش · ياعم سالم الحق الجحشة بتاعتكم سادة على الطريق » ، وفى المشهد الثالث يصيح صبى من الخارج : « الحق ياعم سالم · الحق الجرف انهد والميه حتغرق الغيط » ··· الخ من مفردات القرية : البهائم والنعاج ووابـــور الطحين والشادوف والناى والعشة والقارب ·· الخ ·

وبالاضافة الى الجو المصرى الريفى الأصيل ، حرص تيمور على اشاعة الجو الأسطورى فى ثنايا السياق الدرامى برغم أن النص زاخر بالاسقاطات الواقعية ، لكن هذا الجو كان متمشـــيا أصلا مع مسرحية « ذو اللحيـــة الزرقاء » التى كتبها شارل بيرو فى قالب أسطورى نابع من أجواء العصور الوسطى ، وفى الوقت نفسه كان مفيدا فى ابعاد شبهة تحدى السلطات عن العرض المسرحى على أساس أن الموضوع خيالى وأسطورى بحت ، وذلك بالاضافة الى أن هذا الجو يتيح للمخرج أن يستخدم كل طاقاته الابداعية للامتاع الحسى للمتفرج خاصة فيما يتصل بالرؤية والسمع من خلال نص محمد تيمور وأزجال بديع خيرى وموسيقى سيد درويش واخراج عزيز عيد· وهذا الجو الأسطورى يتجلى فى مطلع المشهد الثانى من الفصل الأول على النحو التالى :

« **سيف الدين** : (يدخل من اليمين) النهار طلع ولسه الحبيبة نايمة · أهى نايمة هنا فى العشة دى · (ينادى) نزهة · نزهة · لسه نايمة القطقوطة أما أضرب لها ع النـــاى شويه عشـــان أصحيها (يضرب ع الناى) » ·

ثم يغنى لحن « على قد الليل ما يطول » الذى يبدو ـ مثله فى ذلك مثل بقية ألحان الأوبريت ـ جزءا عضويا من النسيج الدرامى للمسرحية · واذا كانت الأوبريت بصفة عامة لاتمتلك ميزة الأوبـــرا التى تعتمد على الموسيقى والغناء من أول لحظة الى آخر لحظة فيها ، فان الانتقال من الحوار العادى الى الغناء أو العكس يبـــدو مفتعلا فى بعض الأحيان أو على الأقل يشعر به المتفرج أو المستمع فى معظم الأحيان · لكن يبـــدو أن التناغم الموجود بين محمد تيمور وبديع خيرى وسيد درويش انعكس بدوره على

النص أو العرض فأصبحنا عاجزين عن التفرقة بين ابداع محمد تيمور وابداع بديع خيرى فى أجزاء كثيرة من الحوار العادى · وكانت الألحان المغناة هى المناطق الوحيدة التى تحرك فيها بديع خيرى وسـيد درويش بمفردهما ، وان كانت مستوحاة ومستلهمة من نص محمد تيمور أيضا · ففى الحوار الآتى بين نزهة وسيف لانستطيع أن نعرف الحدود الفاصلة بين حوار تيمور وزجل خيرى ، وخاصة أن تيمور نفسه كان شاعرا ، ولذلك يتراوح الحوار بين العامية العذبة ذات الايقاع الخفيف الرشيق والزجل المشحون بالتوابل اللفظية التى تثير الابتسامة والبهجة :

« **نزهة** : (تطل من النافذة) آه ياترى ياربى ده هو والا لأ حبوبى ؟

سيف : يا عين الحبوب من جوه يا سبب وعدى ومكتوبى ياكتاكيتها ·

نزهة : يانونوسة ·

سيف : ياقطاقيطها ·

نزهة : ياحنتوسه ·

سيف : أنا فى انتظارك من النجمة ·

نزهة : أدينى نازله ·

سيف : أما نهارك أبيض من طبق القشطة ·

نزهة : (تنزل وتلتفت يمين وشمال) أوع يكون حد شايف طيفى ·

سيف : حطى فى بطنك بطيخة صيفى ·

شـفتى بتاكلنى أنا فى عرضك خليها تسـلم على خدك » ·

ولاشك أن هذا الايقاع السريع للحوار برغم الغنائيـة العذبة التى ينطوى عليها ، هو الذى سـاعد سـيد درويش على الانتقال من مرحـلة التطريب الى التعبير الدرامى · فهذا المشهد العذب الذى يذكرنا بمشـهد الشرفة بين روميو وجوليت فى مسرحيـة شكسبير الشهيرة ، وان كان لايحتوى عنصره المأسوى · يثير من خلال ايقاعه جوا من الكوميديا الخفيفة التى تغرى الملحن بترجمته الى لغة موسيقية تجمع بين الغنائية والدرامية ، الغنائية التى تعتمد على تكرار الوحدة الايقاعيـة وان كانت موزعة بين شخصـيتين أو أكثر مما يجنبهـا الرتابة ويمنحهـا التنويع الذى يؤدى الى الدرامية التى تكشف عما يدور داخل الشخصيات وتطورها اذا تطلب الموقف الدرامى مثل هذا التطوير ·

وبرغم الجو الرومانسى والأســـطورى الذى يغلف الأوبريت ، فان محمد تيمور لم يستطع تجاهل نظرته الواقعية الى الأحداث والشخصيات ٠ فبعد اللقاء الحالم الأثيرى بين سيف ونزهة التى تتحرك كالطيف ، تطبق على أنفاسنا ست الدار التى تتعامل مع سيف كما تعاملت نفوســـة مع عبد الستار من قبل فى مسرحية « عبد الستار أفندى » ٠ فاذا كان المنظور الرومانسى يصنع من الرجل بطلا مغوارا ساحرا قاهرا لكل العقبات ، ومن المرأة حلما أثيريا أو طيفا ساريا يكاد يذوب فى أشعة الشمس الحانية ، فان المنظور الواقعى يبلور الوجه الآخر من الطبيعة البشرية فتبدو المرأة قوة جبارة كاسحة كالاعصار فى مواجهة الرجل الضعيف المهزوز المتردد الذى لايتمنى سوى أن يأمن شرها ٠ ويبدو أن تيمور لايستريح اذا ترك جمهوره يحلم طوال العرض المسرحى ٠ فقد يمنحه مشهدا حالما مثل ذلك الذى بين سيف ونزهة ، لكن سرعان ما يوقظه حتى يهبط به من بين السحاب الى الأرض ليسير عليها بأقدامه ويواجه تحدياتها ، حيث يعود المؤلف الى معالجاته الكوميدية الأثيرة التى تنتقل بالجمهــور من مرحلة الجيشان العاطفى الى مرحلة التأمل العقلانى :

« **سيف الدين** : (يدخل) الحمد لله يظهر انها راحت فى ستين داهية ٠ أنا عارف كانت تضرب محدت مع مين ؟ واللـــه أنا كنت خايف لترقعنى زغد والا تشكنى مقلب ٠

ست الدار : ياه ٠ ياه ٠ هو انت ؟

سيف : سترك يارب ٠ آه أنا ياستى ٠

ست : جرب شويه جرب ٠

سيف : وليه بقى ما هو كده طيب ٠

ست : بقولك جرب شويه ٠

سيف : وقعت ياسيف الدين ٠ ياستى بس عاوزه منى ايه ؟ اعملى معروف ٠

ست : عاوزه منك ايه ٠ عاوزه منك ايه (تضع يدها على كتفه) ٠

سيف : أيـوه عــارف ٠ عارف عاوزه منى ايه ٠ بس عينى ٠٠ ايدك ٠٠ اعملى معروف ٠

ست : يا حــلاوته يا حــلاوته ٠ أما عليك جــوز عيــون فشر عيون بقرة عم جمعه ٠ وعليك فم تقولش خاتم سليمان ٠ وعليك خدود وعليك

روايح تقولش روايح الجنة . اوعى تصدق انت من كفر الحاج محمود . لازم تكون من المدينة . حبنى هنا على خدى .

سيف : أبوسك ! ياخبر أسود » .

فى الدراما الرومانسية يلهث البطل وراء معبودته كي ينال منها نظرة أو ابتسامة تجعله يحلق بين السحاب . فهى مخلوقة رقيقة سلبية لاتستطيع أن تبادر بأى خطوة ايجابية ، وهي سعيدة بذلك لأن عنصر المبادرة دائما في يد معبودها ولأنه يشعرها بأنها مرغوبة فى كل لحظة تحياها ويحياها . أما فى الدراما الواقعية فتتبدل الأدوار بحيث لاتلهث المرأة وراء الرجل فحسب بل تطارده بلا هوادة حتى يقع فى براثنها . وكانت هذه المطاردة الأنثوية من أهم العناصر الدرامية التى اعتمد عليها برناردشو فى مسرحياته التى تمزج الكوميديا بالواقع . وهذا المنظور الجديد كان نتيجة لاكتشافات علوم الأحياء والتطور فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر . وهي الاكتشافات التى أكدت أن المرأة هي العنصر الاقوى فى عملية التطور ، فقد حبتها الطبيعة بكل الطاقات البيولوجية والفسيولوجية والسيكلوجية التى تمنحها القدرة على التحمل والصمود واستيعاب الصدمات والتأقلم والمرونة مهما كانت ظروفها صعبة . فهى تملك قوة خفية كامنة فى أعماقها لاتظهر للعين العابرة ، لكنها تستدعيها وقت الأزمات كي تساعدها فى اجتيازها . أما قوة الرجل فقوة ظاهرة تقبلها المجتمع كوضع طبيعى لايحتاج لجدل أو نقاش أو اثبات فى حين نظر الى المرأة على أنها مخلوق ضعيف لايستطيع الاعتماد على نفسه برغم أن التاريخ يثبت أنها جلست على عروش امبراطوريات وممالك وقادت جيوش بلادها فى معارك مصيرية بارادة بل وجبروت لايتاح لكثير من أفذاذ الرجال . وقد لاقت صورة المرأة كمخلوق ضعيف وهش وقابل للكسر هوى عند الأدباء الرومانسيين فابرزوها كحلم أو طيف يصعب التعامل معه كبشر .

لكن المنظور الواقعي والعلمي عند تيمور جعله يفضل صورة المرأة الجبارة ، وخاصة أنها صورة تحمل فى طياتها كثيرا من عناصر الكوميديا والاضحاك ، لأنها تؤدى الى مفارقة مثيرة وممتعة عندما يقارنها المتفرج بصورة المرأة الضعيفة التقليدية . وهذا يدل على مواكبة محمد تيمور لانجازات عصره ليس فى مجال الأدب والفن فحسب بل فى مجال العلم أيضا . وبرغم جديته العلمية ، فانه لم يتخل عن روح الفكاهة بل والهزل فى بعض الأحيان كما نجد فى شخصية ست الدار :

« **ست الدار** : (تمسكه وتهدده) مانتش عاوز تحبنى . وكل ده عشان البنت نزهة الي جد السلحية ، عشان ما تتكحل وتتخطط وتتزوق .

طب وحياة قبر أبو ست الدار مانى عتقاها · (تهجم على العشة) راح أخرق عينها وأقطع ايديها ووريها الغلب ·

سيف الدين : لا ·لا · لا · تعالى (يمسكها) تعالى أما أبوسك · الذنب ذنبى أنا مش ذنب نزهه ·

ست : طب حب ياللا قوام ·

سيف : (يقترب ليقبلها فتقبله فيجرى منها) أعوذ بالله من الشـــيطان الرجيم ·

ست : (تجـــرى خلفه) داهية تخيبك وتخيب اللى يعرفك والله مانى عتقاك » ·

فهى نموذج المرأة القوية الصريحة التى لاتخجل من التعبير عما يعتمل داخلها دون جرح أو حساسية ، وهو ماولد مفارقة كوميدية قل أن نجد لها مثيلا فى مسرحيات كوميدية أخرى وتتمثل فى تضحية سيف بنفســـه ورضوخه لتقبيل ست الدار من أجل انقاذ حبيبته نزهة من بطش ست الدار وجبروتها ·

وبحلول المشهد الخامس من الفصل الأول يتعمق الخط السـيـاسى الذى يشكل العمود الفقرى لأحداث المسرحيـة ، فيدور الحوار بين حسن عرنوس كبير أمناء الوالى والشيخ حزنبل كيماوى حاجى بابا · يبدأ المشهد بدخول حزنبل منفردا وهو يقول فيما يشبه المناجاة :

« أدينى عمال أدور على البنت اللى تصلح لأن تكون عروسة صاحب المجد والجلال عين أعيان المماليك المملوك ابن المملوك حـــاج بابا حمص أخضر ياترى حالقيها والا لأ ؟ » ·

ثم يدخل حسن عرنوس دون أن يشعر بوجود حزنبل وهو يقول : « فارقص وندندن لكل قرد اذا كنت فى دولة القرود · أدينى أنا كمان عمال أدور على بنت · · · » ·

هنا يبدو البعد السياسى والتاريخى الذى أضفاه محمد تيمور على « التيمة » التى استقاها من مسرحية شارل بيرو « ذو اللحية الزرقاء » ،

ذلك أن خطورة البطل عند بيرو قاصرة فقط على النساء اللاتى يقعن فى شباكه ويتزوجهن ثم يقتلهن ، أما خطورة البطل عند تيمور فليست قاصرة على ضحاياه من الزوجات ، بل تمتد لتشمل كل رعايا هذا الزعيم المملوكى، لأن حاكما بهذه العقلية المريضة والسلوك الانحرافى لايمكن أن يقتل زوجاته دون أى ذنب جنته احداهن ، وفى الوقت نفسه يعدل بين رعيته. فالعقلية المريضة المنحرفة عبارة عن منظومة متكاملة لاتتجزأ ٠ وبذلك تحولت قضية ذى اللحية الزرقاء من قضية شخصية وجريمة فردية الى جريمة قومية ارتكبها حاج بابا حمص أخضر فى حق كل المحكومين الواقعين تحت وطأة بطشه وفساده الذى يتيح الفرصة لكل الطفيليين والانتهازيين والمنافقين والقوادين كى يتساقوا سلم الوظائف ويصلوا الى أعلى المراتب فى الدولة :

« حزنبل : أيوه ما هو بدى أعرفه لأنى مستغرب ازاى واحد مفعوص زيك يبقى حاجب صاحب المجد والجلال ٠ وأفضل أنا الكيماوى الشهير ٠٠ حتة كيماوى بسيط عند واحد من المماليك ٠

حسن : فيك من يكتم السر ؟

حزنبل : فى بير ٠

حسن : من طريق النسوان » ٠

وبذلك لم يعد قتل الزوجات هو القضية ، بل قتل الشعب كله ، ان لم يكن جسديا فهو قتل معنوى وروحى ونفسى ٠ أى أن منظور محمد تيمور كان أكثر شمولا من منظور شارل بيرو برغم أنه استوحى مضمونه منه ٠ فقد كان الجانب الرمزى ودلالاته الشاملة عاملا فى توسيع أفقها الفكرى وتعميق بعدها الدرامى ، وذلك بالاضافة الى الخط الدرامى الذى استحدثه تيمور فى القصة المثيرة التى دارت حول الابنة التى أنجبها الباشا الوالى منذ عشرين عاما ، ولم تحتمل زوجته أن تنجب بنتا فوضعتها فى « مشنة » صغيرة وألقت بها فى النيل ثم أحضرت ابن أحد الفلاحين وادعت أنه ابنها ٠ وبعد مضى عشرين عاما علم الباشا الوالى بحقيقة الأمر واستدعى حسن عرنوس ومنحه مهلة أربع وعشرين ساعة للبحث فيها عن ابنته ٠

وبالاضافة الى عنصر الاثارة والتشويق الذى تحتوى عليه هذه القصة ، فان الكوميديا لم تتخل عن دورها بل امتزجت بهذا العنصر لتسخر من الغباء البيروقراطى التقليدى ٠ أى أن المشكلة لاتكمن فى الزعيم المملوكى فحسب بل تستشرى كالوباء بين الموظفين المنوطين بأداء مهام

الدولة ، وهذه ظاهرة طبيعية ومتوقعة لأنه كلما ازداد الاستبداد والطغيان والبطش ، انتشرت سلوكيات الغباء أو ادعاء الغباء وتجنب أية مواقف يمكن أن تنتج عنها مشكلات قد تتفاقم وتتحول الى محن ٠ فعندما يسأل حزنبل حسن عرنوس عن الخطوات التى اتخذها فى بحثه عن ابنة الباشا الوالى المفقـودة يقص عليه هـذه اللمحة الزاخرة بالكاريكاتير الساخر ٠ يقول حسن :

« شوف ياســيدى جمعت مجلس تنظيمات المدن والكبارى والقيت عليهم السؤال الآتى :

س : يا مجلس هل يجوز أن نلقى بمشنة فى النيل ؟

ج : يجوز اذا أمكن أن نشيلها من البيت الى النهر ٠

س : وهل يمكن نهر النيل أن يشيل المشنه على ظهره ؟

ج : يمكن اذا رميت له المشنة ٠

س : ويا مجلس اذا حمل النيل المشنة على ظهره مافيش حاجة فى السكة تحوشها ؟

ج : الكبـــارى ٠

س : ويا مجلس فيه كبارى على النيل ؟

جـ : قدام عزبة صاحب الأبهة والكمال حاجى بابا حمص أخضر ٠ وعليه جيت هنا وأنا معتقد أن الكوبرى اللى قدام سراية ســيدك المدهول ده هو اللى حابس المشنة ٠ وعليـــه تـكون الأميرة موجـــودة فى العزبة دى » ٠

تتطور أحداث الأوبريت ، ويتصاعد عنصر الاثارة والتشويق فنكتشف أن نزهة الفتاة الريفيـة البسيطة هى الأميرة جلبهار ابنة صاحب المجد والجلال فخر الدين أبو زعيزع الوالى ٠ وتتحول نزهة الى رمز كبير ودليل ملموس على الأصالة المصرية التى لا تتغير بتغير الأحوال ٠ فهى لا تتخلى عن حبيبها سيف الدين الذى يحتقره حسن عرنوس ويلقبه بأبى فصـــاده ، ويرفض أن تصطحبه نزهة معها الى قصر أبيها الوالى ٠

وتنتقل الى الفصل الثانى حيث يتناقض الديكور المسرحى تناقضـا جذريا مع الفصل الأول الذى دارت أحداثه فى احدى ساحات قرية على ضفة النيل الغربية بجوار الجيزة حيث أكوام من حطب القطن ، وشجرة توت باسقة على شادوف وقف عليه قروى يشتغل وينشد ، وعلى الضفة

الثانيـــة لاح قصر كبير أمامه كوبرى من الزوارق يصل بين الضفتين ·
أما الفصل الثانى فيرفع فيه الستار عن سراى الوالى ، وعرش فاخـر ، وحجرة مفروشة على الطراز المصرى فى عهد المماليك ، ونافذة تطل على البستان ، فى حين تجلس زوجة الوالى على كرسى وبجوارها جوارى من المماليك · وهو جو مسرحى يشكل ايقاعا متنوعا ومختلفا عن جو الفصل الاول ، فاذا انتقلنـا الى الفصـل الثالث سنكتشف أن محمد تيمور يعد رائدا مبكرا من رواد الكوميديا السوداء حيث يرفع الستار عن حوش فى جبانة به ستة قبور وموقد مشتعل فى وسط المسرح ، جلس أمامه الشيخ حزنبل منهمكا بوضع بخور فيه وأمامه ذهب وفضة · بما يوحى بالجو المعتم والدجل والاحتيال وغير ذلك من المظاهر المرضية التى لاتناسبها أية خلفية مسرحية سوى حوش الجبـــانة والقبور القائمة فيه ، ومع ذلك لم تترك الكوميديا مكانها الاثير لأية أحاسيس مأسوية ، بل أوضحت ان نور العقل الذى منحه الله للانسان قادر دائمـــا على اصلاح أى اعوجاج أو انحراف لأنه فى النهاية لايصح الا الصحيح ، وهو ما تجلى فى ديكور الفصل الرابع والأخير حيث نرى ردهة متســـعة فى قصر الوالى مزدانة بالأنوار والشموع والرياحين يتوسطها عرش جلس عليه الوالى ، وجلبهار تزفها الحاشية من الباب الكبير الى وسط الردهة ·

وبالاضافة الى تمكن تيمور من اضفاء جو نفسى معين على العرض من خلال تحديده لمفردات الديكور ، برز تمكنـــه أيضا من اضفاء اللهجة التركية على الحوار العربى كما ينطقه الأتراك ، فضرب عصفورين بحجر : اشاعة الاحساس بالجو التركى وتوليد الكوميديا من خلال المفـــارقة بين اللهجة التركية واللهجة المصرية فى نطق اللغة العربية ، وما يتبعها من مفارقة فى الافكار والسلوكيات · وبعد هذه الأوبريت أصبحت شخصية التركى المتعجرف المفترى ضيق الأفق من الشخصيات المفضلة فى الكوميديا المصرية حتى وقت قريب للغاية ، نظرا للطاقات الكوميدية والكاريكاتيرية التى يمكن أن تتفجر منها ، بل ان المصريين كعادتهم فى محـاربة الدخيل الأجنبى استخدموا سلاح النكتة الساخرة للتهكم من سلوكيات الســادة الأتراك وأفكارهم ، وهو سلاح لم يستطع الأتراك مقاومته والتصـدى له لأنه سلاح زئبقى ومراوغ ويصعب الوصـــول الى مبتكريه أو مستخدميه لأنهم فى النهاية الشعب بأكمله · وقد استخدم تيمور نفس السلاح ولكن على المستوى الدرامى الكفيل بتحويل النكتة اللفظية الى موقف انســـانى يشاهده الجميع على منصة المسرح · فقد كان قادرا على لمس نبض الشعب المصرى وتجسيد وجدانه فى مواقف مثيرة وممتعة ، ولعل هذا هو أحد أسباب الشعبية الجارفة التى حظيت بها هذه الأوبريت عبر أجيـــال متتابعة · انها غضبة الشعب ضد كل أنـــواع الاستعمار والاســـتبداد

والطغيان والاستعباد والقهر ، غضبة نابعة من طبيعة الشعب المصرى الذى لايميل الى العنف الدموى ، بل يفضل استخدام أسلحة أكثر تحضرا يثبت بها موقفه ويعبر بها عن رأيه دون سفك للدماء · من هذه الأسلحة : الصبر ، والعصيان المدنى بأساليب غير مباشرة ، والنكتة ، والسخرية ، والتهكم ، والمفارقة ، والدعابة ، والتلميح ، والاسقاط ، والتورية بحيث يتكون فى النهاية رأى عام يرسخ مع الأيام ويصعب تغييره أو ازالته ·

وكان محمد تيمور رائدا أيضا فى ادخال المسرح كأحد أسلحة الشعب المصرى ضد القهر والسخرة ، مستخدما فى ذلك معظم الأسلحة التى سبق ذكرها ، لكنه يتميز عنها بأنه يملك قدرة حاسمة فى تكوين رأى عام وتجميع للضمير القومى لاتتأتى لها بحكم اعتمادها على الاتصال الفردى بين المواطنين · ولعل المشهد الزاخر بالسخرية ، والكوميديا ، والتهكم ، والمفارقة بين خششبار زوجة الوالى التركى وعبد الله بلطجى المصرى وأحد كبار حاشية الوالى خير دليل على استخدام تيمور لأسلحة المقاومة المصرية :

« **عبد الله بلطجى :** (داخلا) لاحول ولا قوة الا بالله ·

الزوجة : شوك خاين · والله شوك خاين · خاين ·

عبد الله : وقعت ياعبد الله · وقعت والسلام ·

الزوجة : زرار يوك · اركع اركع ·

عبد الله : حاضر ·

الزوجة : عفر واحسان وصفح استرسن ؟

عبد الله : بتقول ايه بس ؟ ايفت افندم ·

الزوجة : بكى · بكى أفنـــدم · عبد الله بك بلطجى صفحنا عنـك ·
أوب بنا أفندم ، بوس بوس والله بوس ·

عبد الله : مانتيش خايفة ان صاحب المجد والجلال يدخل علينــا وتبقى مصيبة مالهاش أول ولا آخر ·

الزوجة : هو أفندم صاحب مجد وجلال · أنا كمان أفنـدم صاحبة مجـد وجـــلال ·

عبد الله : طيب ياستى · الأمر لله » ·

انها نفس نمط المرأة المطاردة للرجل ، التى لاتخجل أبدا من التعبير عن رغباتها الخفية · وهى تذكرنا بموقف ست الدار مع سيف الدين ، ولكن مع فارق أساسى أنها مدعمة ومستندة بخلفية تركية تجمع بين قوة المال وسطوة الحكم ، ولذلك فهى تتصرف مع عبد الله كما لو كان مجرد لعبة تلهو بها أو أداة لمتعتها بصرف النظر عن أى اعتبار آخر · وهو ينظر الى حبها له كنوع من الاستعمار المقنع الذى يبدى الحب لمن يقع تحت رحمته ، فهو حب ظاهره الرحمة وباطنه العذاب والرعب والتهديد · ولذلك يرضخ عبد الله لأوامرها ويجلس الى جانبها وأمره لله :

« **الزوجة** : آه يا عبد الله أحبك · أحبك يا عبد الله بن سنا شوك سيفرم أفندم ·

عبد الله : (لنفسه) اتمرجح يا عبد الله اتمرجح ياخويه ·

الزوجة : عاوز أستنى كده طول عمرى أفندم ·

عبد الله : طول العمر ؟ ياخبر أسود ·

الزوجة : آه أحبك عبد الله والله عبد الله أحبك ·

عبد الله : (لنفسه) أما أشوف لى حاجة عشان أخلص منها · (لها) كويس · اسمعى يا صاحبة المجد والجلال أنا عندى خبر كويس قوى بدى أقول لك موش تسمعيه أحسن ؟

الزوجة : عبد الله · أخبار مخبار سيبه بالله · كلم حب · كلم حب · كلم حب ·

عبد الله : ده حب باكراه · أما حب استعمارى صحيح » ·

ففى ظل الاحتلال والاستعمار تهدر كل القيم والمثل الانسانية العليا وفى مقدمتها الحب ، وتسود العقليات المتحجرة وصور النفاق والغباء والبطش والفساد والتسيب والجهل والدجل وغير ذلك من المظاهر التى صوب اليها محمد تيمور كل سهام ورماح الكوميديا والسخرية والتهكم والملاحية · فلا يوجد سلاح أفضل من السخرية فى مواجهة السخرة فى مثل هذه الأوضاع شبه المستحيلة · من هذه السهام : التكرار الآلى لنفس الكلمات مما يدل على الغباء وضيق الأفق وعدم القدرة على التواصل والاستيعاب ، وكأن الشخصيات قد تحولت الى كيانات آلية تردد مالا تفهمه ولا تدركه :

« **الوالى** : من أذنك بالكلام ؟

عبد الله : أنا ما اتكلمتش يا صاحب المجد والجلال ·

الوالى : عبد الله بك بلطجى · من أذنك بالكلام ؟

عبد الله : والله العظيم يا أخونا بقى ما انفتح أبدا ··

الوالى : عبد الله بك بلطجى · من أذنك بالكلام ؟

عبد الله : طيب وحياة راس صاحب المجد والجلال أنا ما أتكلمتش أبدا ·

الوالى : اسمع اذا طلبت منك أن تكلمنى يجب عليك أن تسكت · اتفوه (يبصق عليه) » ·

ثم يتصاعد الموقف الكوميدى والعبثى فى المشهد التالى عندما يسأله الوالى : « فى أى ساعة قمت من النوم النهارده ؟ » فلا يجد عبد الله بدا فى أن يجيب قائلا : « فى الساعة اللى تعجب صاحب المجد والجلال · اذا حبيت الساعة أربعة واذا حبيت الساعة ستة · اذا حبيت الساعة عشرة زى ما انت عاوز » · ومع ذلك لايقتنع الوالى بهذه الاجابة المراوغة على أساس أن الميعاد الحقيقى لاستيقاظه لم يرد فيها :

« **الوالى :** لعنة الله على الكاذبين · انت قمت من النوم ساعت سبعات ، نزلت حديقات ، فسحت شويات ثم جيت ولاقيت هانمات ·

عبد الله : ياخبر اسودات · يا صاحب المجد والجلال · ماتعودناش منك الا قول الحقيقة · صحيح عملت كده وقابلت صاحبة المجد والجلال حرم صاحب المجد والجلال علشان أقدم لها تحيات » ·

وتصل الكوميديا العبثية والسوداء قمتها عندما يسأله عن حياته الزوجية فيدور حوار يذكرنا بمسرحيات بيكيت ويونيسكو العبثية التى كتبت بعد ذلك بحوالى نصف قرن ، ويحمل فى طياته ارهاصات الكوميديا السوداء لأن الحوار ينتهى بالحكم على عبد الله بلطجى بالموت لا لذنب جناه سوى أنه رضخ لشطحات زوجة الوالى ونزواتها تجنبا لشرها ، وكأنه كالمستجير من الرمضاء بالنار فتحرك كقائد يائس البحر أمامه والعدو وراؤه :

« **الوالى :** وعلى ذلك · انت عندك هانم ؟

عبد الله : لا · مش متجوز ·

الوالى : عندك أولاد ؟

عبد الله : اذا كنت مش متجوز طبعا ماعنديش أولاد ·

الوالى : كور كمه عبد الله بك موش يخاف · حرمكم وأولادكم سيكونوا حرمى وأولادى · عبد الله بك بلطجى حكمنا عليك بالموت » ·

وهذه المواقف الكوميدية التى تؤدى الى الموت بهذه البساطة لأن حياة الانسان لا وزن لها فى نظر هؤلاء الولاة ، لا تقتصر على البائس عبد الله بلطجى بل تنتشر لتشمل كل زوجة منكودة الحظ لحاجى بابا حمص أخضر بصفته النسخة المملوكية من ذى اللحية الزرقاء الفرنسى · ففى الحوار الذى دار بين الوالى وحسن عرنوس حول سياسة البلاد التى يعترف الوالى بأنه لا يعلم عنها شيئا لأن الموضوع الوحيد الذى يقلقه فيها هو زواج حاجى بابا المتكرر الذى بلغ خمس مرات ، فى نهاية كل مرة يقضى على زوجته بالموت ، وهو الآن فى سبيل بحثه عن الزوجة السادسة · ويبدى الوالى نفوره من هذا السلوك المنحرف لكن حسن عرنوس يذكره بأنه قضى بالموت على خمسة رجال أيضا · أى أنهم سفاحون بطريقة أو بأخرى ·

وتجتاح الوالى نعرة العنجهية التركية ويقرر ايقاف حاجى بابا عند حده لأنه مجرد مملوك ولا يصلح معه سوى الكرباج ، لكن يتضح لنا أن هذه العنجهية ليست سوى انتفاخ ظاهرى لا يحتوى الا على الفراغ والخواء ، مما يذكرنا بمعظم الشخصيات المملوكية أو التركية التى وردت فى النكات اللفظية أو المسرحيات والأفلام الكوميدية بعد ذلك · وهذا ما يتبلور فى حوار حسن عرنوس مع الوالى عندما يذكره بالحقائق الخاوية أو المرة التى تنهض عليها ولايته الهشة :

« **حسن** : أنت نسيت أنه عنده مدافع كثيرة وميت ألف بندقية وتلتماية ألف عسكرى ·

الوالى : وأنا عندى · أنا عندى ·· أنا عندى حسن بك عرنوس · أنا عندى كام ؟

حسن : ولا حاجة · خمس بنادق مكسرين ومدفع ملخلخ ويجى خمسين ألف عسكرى ·

الوالى : فقط ·

حسن : فقط ·

الوالى : وزير حربية أعمل ايه ؟

حسن : سايبها تهوى وقاعد يبصبص للستات » ·

هنا تصل العبثية قمتها عندما ينسى الوالى دولته الهشة المنهارة التى تقف « كخيال المآته » ولا يرسخ فى ذهنه التافه سوى « بصبصة » وزير حربيته للستات ، فهذه هى القضايا الملحة على فكره وسياسته :

« **الوالى** : ها ها ها يبصص لهوانم وظاويظ · وزير حربية كان لازم كمان

اعزمنا علشان يبصبص هوانم وظاويط . عفارم اذا كان الأمر كذلك . لازم شوية تمحليسات عشان حمص أخضر .

حسن : موش بس كده لازم لما يجى هنا نحطه على راسنا .

الوالى : لازم أفندم . لازم أفندم » .

ثم ترد أخبار الدولة من السناجق المسئولين عن ادارة شئونها فاذا هى العبث نفسه . ولعل المثل العربى السائر : « شر البلية ما يضحك » هو خير تقنين فكرى لوسائل هذه الكوميديا السوداء وغاياتها من خلال الكاريكاتير الذى يجعل من السخرية نوعا من المسخرة . فقد أصيب باش سنجق الداخلية بمغص داخلى فى الأمعاء الغلاظ ، وأصيب الوكيل بصداع داخلى فى المخ ، وأصيب السكرتير بورم داخلى فى القلب ، وأصيب رئيس القلم بخراج داخلى فى الكبد ، وعندما يسأل الوالى عن حال السنجقية بصفة عامة فيخبره باش سنجق الداخلية بأنها أصيبت بخلل داخلى فى جميع أجزائها .

أما أخبار سنجقية العدل فتذكرنا بمسرحية « الكراسى » العبثية ليوجين يونيسكو التى ينتظر فيها الناس وصول الخطيب الحكيم الفصيح الذى سيحدد لهم الطريق الصحيح فى الحياة ، ويصل بعد طول صبر لكنهم يكتشفون أنه أخرس . لكن الطين يزيد بلة فى سنجقية العدل اذ صدر قرار بحبس المتهمين قبل محاكمتهم ، وتم الغاء لفظ محامى من جدول القضاء ، وكان آخر قرار ينص على أن يكون القاضى أخرس أطرش مكسح أعمى . وعندما يسأل الوالى عن المهام المتبقية لباش سنجق العدل يخبره : « وبعد ذلك يا مولاى مافيش حاجة . ألعب النطة فى المحكمة والعدل يأخذ مجراه » .

أما باش سنجق الخارجية فقد مات منذ خمس سنوات دون أن يدرى الوالى شيئا عن وفاته وبالتالى لم يعين أحدا مكانه منذ ذلك الحين . ثم تصل الكوميديا السوداء قمتها عندما نعلم أن حكم الاعدام نفذ فيه ، وهو حكم لا يصدره سوى الوالى نفسه على رجل فى مقام وزير خارجيته . لكنه يشارك الحاضرين البكاء والترحم عليه نائحا : « لا حول ولا قوة الا بالله . موش عارف أبدا » أى أن هذه المسرحية أو الأوبريت بلغت حدا من العبث قد يعجز عن بلوغه أساطين مسرح العبث أنفسهم .

وتتصاعد نغمة العبث عندما نعرف من باش سنجق الزراعة أن قرارا صدر بمنع زراعة القطن واستبداله بشجر أبو فروة ، ورى الأراضى بمياه البحر الأحمر بدل مياه النيل ، وتحريم استعمال السباخ البلدى واستبداله بسباخ الأبو فروة ، وتحريم الصيد فى الغيطان وتحليله فى الشوارع والحارات .

وأخبار سنجقية المالية لا تقل مسخرة وعبثا عن أخبار السابقات ، فقد صدر أمر بأن كل فرد من أفراد الرعية اذا لقى جنيه ذهب فى السكة لابد أن يقف أمامه ويضرب له سلاما وهو يقول له : هل هلالك شهر مبارك ، كما صدر أمر باستعمال ورق النشاف للتعامل ، وكذلك بترميم السنجقية قبل ما تهوى . وكعادة الوالى الغبى لابد أن يسأل عن القرار الرابع فى كل مرة بطريقة آلية حتى ولو لم يكن هناك « رابعا » ، لكن طبقا لعقله المتوقف تماما عن التفكير لابد من وجود « رابعا » ، ولابد أن ينتظر الاجابة ودائما تأتيه بالفعل . فقد كان القرار الرابع ينص على أمر بالافلاس العام .

أما أخبار سنجقية الحربية ففيها العجب العجاب أيضا . فقد صدر قرار بالاكثار من الضباط والتقليل من الجند ، وقرار بأن الدفاع عن الوطن ليس مهمة الجيش ، وقرار بالباس الجند ملابس شيخ الحارات ، ثم تجىء « رابعا » كالعادة طبقا لسؤال الوالى الآلى التقليدى ، ومنها نعلم بصدور أمر بتسريح الجيش عند اعلان الحرب .

وتتوالى أخبار العبث فنعلم أن سنجقية الأشغال أصدرت أمرا ببناء خزانات لتحويل مياه النيل عن مجراه الأصلى ، فى حين أصدرت سنجقية المعارف أمرا بالغاء علم الآداب واستبداله بعلم البولوتيكا ، واقفال المدارس سبعة أيام فى كل أسبوع ، واستعمال بودرة العفريت لعقاب التلاميذ .

وفى نهـاية تقديم هذه التقارير عن سياسـة الدولة فى مختلف شئونها يعرب الوالى عن سعادته الغامرة بهذه « الانجازات » التاريخية التى حققها الباش سناجق ، كل فى سنجقيته . فيقول لهم : « أنا والله ممنون كثير والله ممنون ولكن حيث انه انتهى يالا سـكتر بره » . لكنه فى قرارة نفسـه يرى أنهم أضـاعوا وقته الثمين فيما لا يجدى ولا يمتع بالمرة ، ولذلك يقول لنفسه بمجرد خروجهم : « أف والله العظيم باش سنجقى بونشوك رزالت ووقاحت » . فلم يجد فيما قالوه سوى نوع من الرزالة والوقاحة هو فى غنى عنها .

لكن هذا الوالى الجبار الذى يملك القدرة على الحكم بالاعدام على عبد الله يلطجى لمجرد شطحة عابرة برغم أنه أحد كبار حاشيته ، وبرغم أن زوجته هى التى أجبرته على مغازلتها ومبادلتها الغرام ، هذا الوالى نفسه نراه على حقيقته عندما تنفرد به زوجته اللعوب مع عبد الله يلطجى والجبارة مع زوجها فى الوقت نفسه لدرجة أنه لا يرتفع فى مستواه عن تفاهة عبد الستار وجبنه فى مواجهة زوجته نفوسة فى مسرحية « عبد الستار أفندى » . فالكوميديا العبثية تتصاعد من خلال المفارقات المتتابعة بينهما ، وتكرار « اللازمات » المثيرة للضحك فى نهايات الجمل مثل « صباح اتفوه »

التى تنطق بها الزوجة الجبارة فلا يملك الزوج المسكين سوى أن يرد عليها قائلا : « صباح خير أفندم » ، وأيضا التكرار الآلى للألفاظ والجمل لانعدام الحوار المنطقى بينهما ، اذ أن الزوجة تملك حق اصدار الأوامر الصارمة وما على الزوج سوى الطاعة العمياء دون مناقشة أو أخذ أو رد أو حتى مجرد استفسار :

« **الوالى** : صباح خير أفندم ·

الزوجة : صباح شر أفنـدم · صـباح عيون تبظيظ · صباح رؤوس بالبرطوشة ترقيع · صباح وجوه اتفوه (تبصق) ·

والى : (بخوف) صباح خير أفندم ·

زوجة : صباح عمى · صباح موت · صباح مشاجرة وخناق · صباح خلبصة ونفاق · صباح اتفوه ·

والى : (بخوف أكثر) صباح خير أفندم ·

زوجة : صباح تقليع عينيك · صباح تقطيع ايديك · صباح لعنة الله عليك · صباح اتفوه ·

والى : صباح خير أفندم · أخبار يوك صاحبة مجد وجلال ·

زوجة : أخبار وار أخبار يوك · أخبار موجود أخبار يوك · أخبار ملعون أخبار مبروك كله زى بعضه » ·

ويؤجل محمد تيمور الكشف عن السر الذى جعل زوجة الوالى تجتاحه هكذا كالاعصـار حتى يثير تشويق المتفرج الى أعلى درجـة ممكنة ، لكنه لا يتجاوز هذه الدرجة حتى لا تأتى بنتيجة عكسية ، اذ أن الحس الدرامى عند المؤلف يتطلب وعيا بمدى الحالات النفسية التى يثيرها داخل المتفرج ، لأنه بمجرد بلوغ هذا المدى ينتقل الى مرحلة اشباع هذه الاثارة باطلاع المتفرج على السر الذى أدى اليها :

« **زوجة** : سوس سنا كافر ملعون · كوبك ميمون · قرد ملعون سوس سنا ·

والى : وهو كذلكأفندم · ولكن ·

زوجة : سوس سنا أفندم · صباح يوم تبليغ أخبار انكم عاوزين جوز بنتكم لأمير سيف الدين ·

والى : افت أفندم · لازم زواج يكون ·

زوجة : وإن كان زواج لا يكون ·

والى : لأ · أفندم زواج لازم يكون ·

زوجة : (بحدة) واذا كان زواج لا يكون ·

والى : (متراجعا) أفندم زواج لا يكون ·

زوجة : بنتنا جلبهار حب يوك سيف الدين ·

والى : زرار يوك أفندم موش لازم » ·

لكننا نكتشف بعد ذلك أن زمام المبادرة في هذا الموضوع ليس بين يدى زوجة الوالى برغم كل جبروتها وبطشها بل هو فى يدى جلبهار التى كانت نزهة من قبل ، وهى ترمز لمصر التى تصبر كثيرا لكنها عندما تثور تتحول الى اعصار يجتاح كل شيء في طريقه · وجدير بالذكر أن أوبريت « العشرة الطيبة » كتبت فى عام ١٩٢٠ أى فى أعقاب ثورة ١٩١٩ ، ولابد أن هذه الدلالة الرمزية كانت في ذهن تيمور عندما كتبها ، وهو الفنان والأديب المشحون بهموم وطنه وقضاياه ، وآلام عصره وأماله · ولذلك ينقطع الحوار الشائك فجأة بين الوالى وزوجته على صوت جلبة وضجيج وتكسير الأوانى الزجاجية والصينية والخزفية فتدرك الزوجة فى الحال أن ابنتها الأميرة جلبهار تعلن عن ثورتها العارمة بتكسير الأوانى ، فلا يتذكر الوالى فى تلك اللحظة سوى خوفه على « حق المنزول » من الكسر ، فنعرف أحد أسباب غياب العقل الواعى والمنطقى عنده ، ذلك أن تعاطى المنزول هو أحد اهتماماته الأثيرة فى حياته على قمة السلطة فى مصر ·

وقد يتساءل البعض أو يتشكك فى أن تمثل مصر فى الأوبريت فتاة من صلب مملوكى ، لكن يجب ألا ننسى أنها عاشت صدر حياتها كله فى الريف تحت اسم نزهة بعد أن تخلصت فيها أمها عند ولادتها بوضعها فى « مشنة » على سطح النيل ، واستبدلتها بسيف الدين ابن الفلاح حتى يكون وليدها ذكرا وليس أنثى · أى أن نزهة أوجلبهار تشربت بكل التقاليد والقيم والأخلاق المصرية ، وأصبح انتماؤها لمصر قلبا وقالبا ، لأن عينيها تفتحتا على مصر عندما رأت الدنيا لأول مرة ، فليس لها وطن سواها · وهذه كانت طبيعة مصر الحضارية دائما وقدرتها على استيعاب وهضم كل العناصر الواردة من خارجها ، وادماجها فى نسيجها العضوى بحيث تصبح جزءا لا يتجزأ منه مع الأيام ، وذلك بصرف النظر عن الاختلافات الجنسية والأصول العرقية · فالجذور التى تستطيع التأقلم فى تربتها سرعان ما تطرح ثمارا مصرية صميمة ، لكن هذه التربة سرعان ما تلفظ الجذور التى تحاول فرض نفسها قسرا عليها ، ولعل الوالى وزوجته وحاشيته يمثلون الجذور الملفوظة فى حين تمثل نزهة أو جلبهار الجذور

المتأصلة ، فهي اذا كانت ابنتهما لحما ودما فهي ابنة مصر قلبا وقالبا ، فكرا وسلوكا · ومن هنا كان وجودها في سراى الوالى مصدر ثورة وقلق متجددين ، بل ان كفتها كانت الراجحة في مواجهة السراى كلها برغم أنها حاربت معركتها بمفردها ودون عون من أحد :

« **جلبهار** : قال بيقولوا انك عاوز تجوزنى الأمير سيف الدين ·

زوجة : (للوالى) شايف فتيح عينك ·

والى : (متحببا) جلبهار · جلبهار ·

جلبهار : قال وعاوز تكون الدخلة الليلة دى ؟

والى : جلبهار جلبهار ·

جلبهار : طيب هيه (تكسر حق المنزول) ·

والى : كسر كسر · لا حول ولا قوة الا بالله · كسر ايه أفندم · كسر حق المنزول · يا حبيب قلبى يا حق المنزول · يا ألطى آقه يا حق المنزول·

زوجة : هيء · هيء · هيء (تبكى) ·

جلبهار : بتبكى يامه ! بتبكى لاه ·

زوجة : سن كسر حق المنزول (تبكى) ·

والى : سن كسر حق المنزول (يبكى) ·

جلبهار : سيبونا من حق المنزول وكلمونى فى جوازى · ما أخدش آنى الا الواد سيف الدين اللى جبته تحت باطى من العزبة · أما سيف الدين بتاعكم ده ماليش بيه دعوى أبدا » ·

أى أنه لابد من زواج مصر من المصري الأصيل سيف الدين وليس من التركى المزيف سيف الدين الآخر · لكن جعبة تيمور التى لا تخلو من عناصر الاثارة والمفاجأة تكشف للمتفرجين عن أنه لا يوجد سوى سيف الدين واحد فقط ، وأن العناصر الكوميدية السابقة نبعت كلها من سوء تفاهم حول حقيقة شخصيته ، بحيث ندرك فى النهاية أن الأمير الحقيقى الأصيل هو الفلاح ، اذ يقول سيف الدين للوالى : « يا صاحب المجد والجلال · الأمير هو الفلاح والفلاح هو الأمير » ·

ويتنامى الخط الدرامى الذى يمثله حاجى بابا حمص أخضر فى المسرحية · فقد وقع الاختيار فى النهاية على ست الدار كى تصبح زوجته السادسة بعد قتله لزوجاته الخمس السابقات · لكن الشيخ حزنبل هذه المرة يقرر عدم اطاعته فى تنفيذ أوامره الاجرامية ، وخاصة أنه لم يلق من ست الدار سوى كل خير · بل ان حزنبل يقرر أن يقلب المائدة على رأس

حمص أخضر ليخلص الناس من شروره ، ولابد أن يستيقظ الضمير الانسانى فى لحظة من اللحظات لأنه فى النهاية لا يصح الا الصحيح ٠

وقد يثور تساؤل هنا عن وجه التشابه أو الاختلاف بين شارل بيرو فى مسرحية « ذو اللحية الزرقاء » ومحمد تيمور فى أوبريت « العشرة الطيبة » فى المعالجة الدرامية لكل من شخصيتى ذى اللحية الزرقاء وحاجى بابا حمص أخضر ٠ ذلك أن بطل بيرو لا يستطيع أن يتزوج الا اذا طلق أو قتل زوجته ، وطالما أن الطلاق ممنوع تماما فى المذهب الكاثوليكى فلا يتبقى لديه سوى القتل ، أما فى حالة حاجى بابا فيمكنه أن يتزوج أربعا فى وقت واحد ، لكن تيمور لم يعتمد على الشخصية الفرنسية لمجرد المحاكاة والاقتباس بل لأنه أراد تجسيد سادية حاجى بابا وانحرافه العقلى والنفسى الذى لا يمكن تبريره بأى منطق ، ذلك أن تعدد الزوجات وضع شرعى وطبيعى ، ووجود حاجى بابا نفسه مضاد لكل قوانين الشرعية والطبيعة ٠ فهو يريد بمجرد الزواج من ست الدار أن يقتلها كى يتزوج من السابعة ٠ فالقتل عنده متعة فى حد ذاته ٠ يقول لحزنبل :

« **حاجى** : ايفت أفندم زوجتنا ٠ لازم وفاه حالا يكون ٠ وبعد قليل من أوقات زوجتنا يجى هنا للوفاة ٠

حزنبل : هنا ح يجى ٠ وامتى ؟

حاجى : ساعة أون ايكى أفندم ٠

حزنبل : نصف الليل يعنى ؟

حاجى : وهو كذلك ٠

حزنبل : وح تموتها ليه يا صاحب الأبهة والكمال ؟

حاجى : عشان دولتنا لازم جوز خانم جلبهار ٠ ابنة صاحب مجد وجلال ٠

حزنبل : وليه بس يا صاحب الأبهة والكمال ٠ موش حرام عليك ؟

حاجى : أدبسيس خرسيس مرسيس » ٠

وينفذ حزنبل الحكم ولكن بدهاء المصرى الذى لايقهر ٠ فهو كيماوى حاجى بابا الذى كان يحضر السم لكل الزوجات الراحلات ، واذ به يستبدل السم بالمخدر فى حيلة تذكرنا بالحيل التى استخدمها شكسبير فى مسرحية « روميو وجولييت » على يدى الأب لورانس ٠ بل اننا نكتشف بعد ذلك أنه استخدم نفس الحيلة مع الزوجات السابقات اللاتى خدرهن ووضعهن فى القبور بدعوى وفاتهن بالسم ٠ وهذه دلالة رمزية على أن مصر يمكن أن تنام لكن من المستحيل أن تموت ٠ وهذه الدلالة هى التى

كانت بمثابة تعديل لمسرحية شارل بيرو التي ماتت فيها الزوجات بالفعل لأن أحدا لم يكن يملك الدهاء المصرى الكفيل بانقاذهن · بل ان حزنبل ضرب بحيلته الكيميائية هذه أكثر من عصفور ، خاصة بعد أن تخلص حاجى بابا من ست الدار لأنه قرر الزواج من نزهة أو جلبهار ابنة الوالى الذى لا يملك أية قوة يقاوم بها بطشه كما رأينا من قبل عندما عرض عليه الباش سناجق شئون الدولة التى يمكن أن تنهار مع أول هبة ريح خفيفة ·

وفى جو درامى مثير يذهب حزنبل فى المشهد السادس من الفصل الثالث الى القبور ويفتح بابا خفيا فى الحائط فيخرجن فى مشهد يؤكد صمود المصريين وتحديهم للبطش · ان هذا الجيش المكون من ست زوجات عدن الى الحياة أقوى ألف مرة من جيش حاجى بابا المرتزق برغم مدافعه الكثيرة والمئة ألف بندقية التى يحملها ثلاثمائة ألف جندى · فالنساء فى مسرح محمد تيمور قادرات على حسم مواقف أو مواقع لا يقدر عليها الرجال ، مهما كانوا جبارين ومفتريين من أمثال حاجى بابا ·

وفى المشهد الثانى من الفصل الرابع والأخير تصل الأحداث الدرامية الى ذروتها الأخيرة عندما يشرع سيف الدين فى مبارزة حاجى بابا رمزا للمواجهة المباشرة بين مصر والذين يسعون لقهرها واغتصابها · وتبلغ الاثارة ذروتها عندما يقع سيف الدين على الأرض بطعنة خنجر ، ويستعد حاجى بابا لكتب كتابه على الأميرة جلبهار وسط لحن « اتمخطرى يا عروسه » · كل هذا يحدث والمتفرجون فى انتظار الخطة التى وضعها حزنبل بعد أن أخرج الزوجات من القبور وألبسهن أزياء الغجر والنور كى يدخلن السراى بصفتهن ملحنات يجدن العزف والغناء وراقصات أيضا · وعندما يعرف حسن عرنوس خطة حزنبل يفاتحه بخطته هو أيضا على أساس أنه هو نفسه تظاهر بقتل الرجال الخمسة تنفيذا لأمر الوالى ، وبالتالى يتم تزويجهم من الزوجات الخمس حتى يصاب حاجى بابا بلوثة عقلية قد تجهز عليه ·

وعندما يسأل حزنبل حسن عرنوس عمن سيتزوج من الأميرة جلبهار بنت الوالى ، يستيقظ سيف فجأة وينهض واقفا من رقدته التى ظنها الجميع أنها الرقدة الأخيرة · وتتولد الكوميديا العبثية مرة أخرى عندما يدعى سيف الدين أنه شبحه الذى يهاجم حزنبل وحسن عرنوس ويصدر عليهما الأحكام التالية وقد اجتاحهما الرعب والهلع :

« **سيف** : الحكم الأول · حسن عرنوس يلحس حزنبل قلم على قفاه ·

حسن : بس كده · دى حاجة هينه · صلطح قفاك ياحزنبل ·

حزنبل : اتفضل يا ابن عرنوس (يضربه عرنوس) ·

حسن : انتهت المأمورية يا خيال الميت · فيه حاجة تانية ؟

سيف : الحكم الثانى · المعلم حزنبل يقلع عين ابن عرنوس وابن عرنوس يقلع عين حزنبل ·

حسن : بتقول ايه ؟

سيف : نفذ حكمى ·

حسن : نستأنف يا خيال الموتى ·

سيف : (يضحك) · بقى انتم مصدقين انى مت أو انى خيال الميت · قدم يا شيخ انت وهو · ده أنا سيف الدين بحق وحقيق » ·

ولا شك أن خفة الظل النابعة من أمثال هذا الموقف ، ترجع الى روح الكوميديا الشعبية التى تسرى فيه والتى توحى من طرف خفى أن الشخصيات تمارس لعبة ممتعة ومثيرة يشترك فيها جمهور المتفرجين بنفس القدر من المتعـة والاثارة ، اذ يفسر سيف الدين ما جـرى له بقوله : « آه وقعت مخصوص علشان أخلص من ابن المدهول حمص أخضر » · وتزداد لعبة التخفى اثارة كما يحدث فى مسرحيات موليير وشكسبير عندما يرحب سيف بخطة حزنبل فى التخفى فى زى المغاربة للانضمام الى الزوجات المتنكرات فى زى الملحنات والراقصات الفجر والنور حتى تكتمل المفاجأة الصاعقة لحاجى بابا ·

ويدوى صوت مصر عاليا من خلال الأغانى التى تؤديها جوقة الفجر المتنكرة مع سيف الدين ، وحاجى بابا فى قمة انتصاره ونشوته التى سرعان ما تزول عندما تخلع الجوقة ملابس التنكر وتتم المواجهة دون خوف أو وجل ، وتهبط المفاجأة على رأس حاجى بابا كالصـــاعقة · لكن نظرا لأن المصريين هم المنتصرون هذه المرة ، فان النهاية لا يمكن أن تكون فى شكل انتقام دموى مضاد للطبيعة المصرية ، وخاصة أن روح الكوميديا الشعبية لا تسمح بمثل هذه النهاية المأسوية ، بالاضافة الى قدرة الشعب المصرى على استيعاب غزاته بل وامتصاصهم ، فان الأوبريت تنتهى بما يشبه المصالحة القومية :

« **ست الدار :** اخصيه وميت اخصيه وأنا مالى
طلعت م المولد بـــلا حمص

حاجى : أنا بوس رأســـك وبوس رجلك
مصلح مصلح تعـــالى لى

حسن : صـــــاف يا لبن آدى النحلـــة
وآدى الضبور فى قفـاها

الجميع : الليـــلة يامـــا كتر عرســـانها
يارب بارك فى العرسان » ٠

وينزل ستار الختام وقد تجمعت كل الخيوط الدرامية عند نهايتها الحتمية فى نسيج الأوبريت التى لم تترهل أو تدخل فى متاهات جانبية أو دوائر فارغة نتيجة للأزجال والأغانى والألحان التى تآلفت فى مواقفها المتتابعة ، وكانت فى الواقع بمثابة قوة دفع لهذه المواقف وتطويرا لهـا بحيث يستحيل حذفها منها دون أن ينهار بناؤها الدرامى ٠ وهنا يرجع الى وعى محمد تيمور الحاد بحتميات البناء وجماليات الشكل الفنى لدرجة أن بعض اللمحات العابرة التى ورد ذكرها فى المشاهد الاولى يتم توظيفها فى المشاهد الأخيرة وكأن المؤلف لا ينسى أية شاردة أو واردة فى النص الا ويقوم بتوظيفها من أجل المزيد من التصـــوير والتصعيد والشحن والتكثيف والاحكام ٠ بل ان عنوان الأوبريت نفسه كان جزءا عضويا من معناها ودلالتها ، ذلك ان العشرة الطيبة تشير الى زواج الشباب الخمسة (قتلى الوالى !) من الفتيات الخمس (قتيـــلات حاجى بابا !) ٠ اى انتصار الحياة على الموت ، كما أن العشرة الطيبة فى « الكوتشـــينة » من الأوراق التى لا تخسر أبدا فى أية لعبـــة من ألعـــاب الـــورق ، ولذلك فهى طيبة دائمـــا ، تمـــاما مثل الروح المصرية الحضـــارية القادرة على تحقيق أهدافها ومكاسبها مهما طال الزمن أو مهما كثرت العوائق والخسائر ٠ فهى قادرة على احتواء كل أوراق اللعب الأخرى التى يبرزها الخصوم من حين لآخر فى أثناء ممارسة اللعبة أو الصراع بمعنى أصح ٠ وهذا ما حدث بالفعل فى نهاية الأوبريت عندما استطاعت الروح المصرية الطيبة أن تستوعب بحكمتها وصبرها ودهائها كل أعدائها وخصومها الذين أبرزوا فى وجهها الورقة تلو الأخرى لعلهم يصيبونها بخسارة فادحة ، لكن العشرة الطيبة المصرية استطاعت أن تلقى بكل هذه الأوراق فى سلة المهملات ٠

فى مسرحية « الهاوية » التى قدمتها فرقة ترقية التمثيل العربى (عكاشة وشركاهم) لأول مرة بمسرح حديقة الأزبكية مســـاء الأربعاء ٦ أبريل سنة ١٩٢١ ، أى بعد رحيل محمد تيمور فى ٢٤ فبراير ١٩٢١ ، وضع المؤلف عنوانا جانبيا هو « كوميدى درام » ، وهو العنوان الذى يعلق عليه المخرج المسرحى الكبير سعد أردش فى مقدمته للطبعة الحديثة للمسرحية فيقول :

« ويطلق المؤلف على مسرحية « الهاوية » وصف « كوميدى درام » ، أى أنها مأساة ملهاوية ، وتلك نوعية مستحدثة بعد بزوغ عصر الصناعة فى أواسط القرن الماضى ، تأكيدا لنظرية سقوط التراجيديا ، واستجابة لنظريات العلوم الانســـانية الجديدة ، وبوجه خاص علم النفس وعلم

الاجتماع · ولا شك أن هذا التصنيف يؤكد الوعى العلمى والفنى الكامل للمؤلف بآخر ما وصلت اليه نظريات الصياغة الدرامية فى أوروبا ، كما يؤكد ثقافته الغربية الواسعة فى الأدب عامة والأدب التمثيلى خاصة » ·

وبالاضافة الى الوعى العلمى والفنى والنقدى الكامل لتيمور فانه وجد أن الابداع الدرامى عملية أشمل وأعمق من مجرد تقسيم الدراما الى كوميديا وتراجيديا ، والحياة بطبيعتها تحتوى على متناقضات لا يمكن حصرها ، والدراما هى بلورة هذه المتناقضات والصراعات فى منظومة متصارعة ومتناغمة الأجزاء فى الوقت نفسه ، وبالتالى فان الكوميديا يمكن أن تؤدى الى تراجيديا والعكس صحيح · واذا كان مصطلح « الدراما » قد استخدم فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين ليعنى نوعا من التراجيديا الجديدة التى يمكن تفسير دوافعها وأسبابها بعوامل نفسية وفسيولوجية وبيولوجية داخل الانسان وليس بعوامل قدرية وميتافيزيقية وغيبية خارجه ، فان هذا التفسير يعنى الصراعات والتفاعلات التى تعتمل داخل الانسان وهى أقرب الى الدراما منها الى التراجيديا · وهى تفاعلات يمكن أن تؤدى الى نتائج كوميدية أو تراجيدية حسب تطور الأحداث فى السياق المسرحى ، وهو ما حدث بالفعل فى مسرحية « الهاوية » · ولذلك فان التراجيديا لم تسقط بمعنى أنها انتهت ، ولكن تغير مفهومها مع التطورات العلمية الحديثة · ومع ذلك فقد ظلت فرعا من الدراما وليس العكس · والدليل على ذلك أن عنصر الكوميديا فى « الهاوية » كان مسيطرا على معظم أحداثها باستثناء التفاعلات الجارية داخل بطلها أمين بهجت الذى وقع صريع الادمان حتى قضى عليه فى النهاية بطريقة مأسوية · ولذلك اعتبره سعد أردش بطلا تراجيديا لنقطة الضعف التى كانت تنخر داخله كالسوس حتى قضت عليه :

« وبطل الهاوية هو أمين بك بهجت ، سليل أسرة اقطاعية شديدة الثراء ، ترك له أبوه ثروة هائلة قوامها مجموعة من العزب فى أكثر من مديرية بالوجه البحرى ، ولكن الأسرة تقيم فى قصرها بالقاهرة كعادة الاقطاعيين الذين يتركون ادارة أملاكهم للفلاحين من عبيد الأرض ، ويهبطون عليهم كل موسم لبيع المحصول والعودة الى العاصمة بالأموال الطائلة · ولكن أمين بك اختلط بعد موت أبيه بقرناء السوء من طبقته ، شفيق بك ومجدى بك على وجه الخصوص ، وعاش حياة الصعلكة اللاهية على موائد القمار ، وفى نوادى السباق ، وفى مقاهى وبارات وكباريهات الخمر والنساء ، وأدمن الكوكايين ، وبدأ يبيع أرضه عزبة عزبة ليغطى تكاليف هذه الحياة اللاهية ، وبالرغم من أن أمه حكمت هانم توصلت الى علاج ناجح لتقويم حياة ابنها ، فزوجته رتيبة هانم ، وهى فتاة شابة جميلة وجذابة فى العشرين من عمرها ، الا أنها من ذلك النوع السلبى الذى لا يملك القدرة على المبادرة ، ولا ارادة التوجيه والتخطيط لأسرة صالحة ·

لقد أراد لها المؤلف أن تكون من صنف « الحريم » التابع الذى لا يجرؤ على التعليق أو الاعتراض أمام الرجل ، وعلى ذلك فقد اكتفت برحلة يومية تمر فيها على الأسواق نهارا مع صديقاتها لتنتقى أجمل المشتريات وأغلاها من المحلات الكبيرة ، وبين آن وآخر تقضى الليلة بدار الأوبرا لتشاهد عروض الفرق الأجنبية ، وهو يغطى لها نفقات هذه الحياة بطبيعة الحال ليريح ويستريح ، وبالرغم من أن رتيبة هانم تعيش عصر الحريم ـ قبل تحرير المرأة المصرية ـ وتلبس الملاية والبرقع عند الخروج مع صديقاتها ، الا أن الزوج المتفرنج ، الذى أخذ من الحضارة الأوروبية سلبياتها دون ايجابياتها ، يرغمها على أن تتعرف مكشوفة الوجه بصديقيه شفيق بك ومجدى بك ، فى جلسة من جلسات تعاطى الكوكايين بالبيت » ·

ويتضح لنا مدى وعى تيمور الفكرى بمضمونه والدرامى بالشكل الفنى لمسرحيته من خلال التحليل القيم الذى يقدمه سعد أردش لبناء شخصيات البكوات الثلاثة الذين يلوروا ثلاثة أنماط مختلفة أخلاقيا واجتماعيا واقتصاديا برغم انتمائهم الى طبقة واحدة · لكن تيمور كان مؤمنا بأن الصراعات أو التفاعلات ليست محصورة فيما بين طبقات المجتمع فحسب ، بل انها موجودة داخل الطبقة الواحدة ، ان لم يكن على المستوى الطبقى فعلى المستوى الفردى · ويرى سعد أردش أن المصالح الشخصية والأهواء الذاتية والميول الأنانية هى التى أوجدت هذه الفروق وبالتالى التفاعلات بين البكوات الثلاثة · فقد كان الصراع الدرامى بكل مستوياته الطبقية والفردية والشخصية والفكرية والثقافية والاجتماعية ، هو الأساس الذى نهضت عليه مسرحيات محمد تيمور · ففى مسرحية « العصفور فى القفص » تمثل الصراع بين الطبقة الأرستقراطية والطبقة الدنيا فى العلاقة بين ابن الباشا والخادمة ، وفى مسرحية « عبد الستار أفندى » انحصر الصراع داخل الطبقة البورجوازية الصغيرة فأصبح فرديا وشخصيا ، وفى أوبريت « العشرة الطيبة » دار الصراع بين السلطة الأجنبية الغاشمة والشعب المغلوب على أمره فأصبح وطنيا وقوميا ، وفى مسرحية « الهاوية » عاد الصراع لينحصر داخل الطبقة الأرستقراطية ليصبح مرة أخرى فرديا وشخصيا ولكن على مستوى اجتماعى أعلى · يقول سعد أردش :

« فأمين بك هو هذا المتلاف اللاهى الذى أفقدته التربية المدللة كل امكانيات التحكم العقلى والأخلاقى ، حتى أنه يعامل أمه وخاله كبير الأسرة يسرى باشا معاملة فظة وقحة كلما هم بتقديم النصيحة اليه ، حتى ولو كان المؤلف يعزو هذا الى تأثير ادمان الكوكايين ، وهو لا يحسب حسابا لواقعه الاقتصادى والاجتماعى ، ولا يهتم بالحد الأدنى لواجباته الأسرية ، أما شفيق بك فانه يشارك مشاركة شكلية فى كل الملاهى دون أن يدفع مليما من جيبه ، فهو واع بالجانب الاقتصادى الى درجة البخل الشديد ،

بل انه يستغل غفلة أمين بك ليستولى على أملاكه بأرخص الأثمان ، وهو بعد هذا فاقد الضمير ولا يتورع عن استغلال الفراغ العاطفى الذى تعيشه رتيبة هانم زوجة صديقه ، فيداعبها ويغريها بحبه ليتخذ منها عشيقة ، وتنخدع رتيبة بالفعل وتذهب اليه فى بيته ، حيث ينسج الكاتب فصلا ثانيا بالمسرحية يتميز بدرجة عالية من الأحداث المفاجئة والتشويق والسخرية المرة ، اما مجدى بك فهو مفلس منذ البداية رغم الوجاهة والأبهة الأرستقراطية ، هو يعيش على حساب صديقيه ، ويتسول كل شىء حتى الكوكايين ، ولا يتورع فى أن يلح على كليهما ليقترض جنيها ، وهو يبدو كريما وأمينا على السر ، ولكنه على استعداد لبيع الأسرار أيا كانت مقابل شمة (تنشيقة) أو مقابل جنيه ، وهو الذى يكشف لأمين بك سر العلاقة الشائنة بين شفيق بك ورتيبة هانم فى لحظة انفعال جارح فى نهاية المسرحية » .

هكذا كانت نظرة محمد تيمور الموضوعية والدرامية الى أبناء طبقته ، فى زمن كانت فيه الطبقات الأخرى تحاول التمسح بهذه الطبقة لنيل رضاها وما يترتب على ذلك من مكاسب مادية . ولكن تيمور قام بتعريتها من الداخل لأن نظرته الشاملة الى الطبيعة البشرية لا تختلف باختلاف الطبقة . فهذا هو شأن الكتاب والأدباء الرواد والكبار دائما ، اذ ينطلقون من قاعدة الطبيعة البشرية بكل سلبياتها وايجابياتها ثم يعودون اليها برؤية تنويرية جديدة من خلال التجربة الدرامية والنفسية التى يمرون بها مع جمهورهم ، ذلك أن الانحياز الطبقى كفيل بطمس الرؤية الموضوعية لسلبيات الطبقة ، أيا كانت الطبقة التى ينتمى اليها المؤلف ، وبالتالى تتحول أعماله الى مجرد تمجيد ساذج لا مبرر له لأبناء طبقته ، مما يؤدى الى رفضها من أبناء الطبقات الأخرى . ولعل هذا هو السر فى شعبية تيمور وقوميته لأنه تجاوز حدود طبقته الى آفاق الانسانية الرحبة بكل متناقضاتها وصراعاتها ، واستطاع بالتالى تجاوز حدود عصره بدليل أن من يقرأ أو يشاهد الآن مسرحياته التى كتبت منذ حوالى ثلاثة أرباع القرن ، سيدرك مدى قدرتها على الصمود والتصدى لاختبار الزمن .

هذا على مستوى المضمون الفكرى والاجتماعى ، أما على مستوى البناء الدرامى والشكل الفنى فيوضح سعد أردش أن بناء الشخصيات الفنية عند محمد تيمور يتميز بدقة عجيبة تعد ميزة من ميزاته الهامة ، فكل شخصية تلتزم ببنية هندسية ، درامية ، نفسية ، اجتماعية ، أخلاقية دقيقة ، بحيث لا تنحرف لحظة عن حدود هذه الهندسة تبذيرا أو تقتيرا ، ودون أن تفقد علاقة الدهشة والتساؤل الدائم عند القارىء أو المشاهد ، فهناك دائما جانب يحفه بعض الغموض فى كثير من الشخصيات . ومن أمثلة هذا الغموض فى شخصية مجدى بك أصله ومنشؤه وحقيقة الطبقة

التي ولد فيها أو جاء منها ، وأيضا شخصية يسرى باشا خال أمين بك ، الذي ينصب نفسه ناصحا ووليا ، ولكنه في نفس الوقت يرفض أن يقرض ابن أخته ١٥٠٠ جنيها ، ويصر على شراء عزبة شبين الكوم ، بعد أن اشترى منه عزبة أبو الأحمر ، بحجة أنه يسدد دين هذه العزب من ايراداتها ، وأنه سيردها الى ابن أخته عندما يعود الى عقله ، دون أن تظهر نيته الحقيقية التي يمكن أن تكون صادقة أو انتهازية ٠

هذا الغموض في حد ذاته يعد حيلة درامية لاثارة تشويق المتفرج وتساؤله المتجدد الذي يربطه بالسياق المسرحي سواء على مستوى الفكر أو الانفعال ، وفي الوقت نفسه يحاكي الغموض الذي تنطوي عليه الطبيعة البشرية ذاتها ٠ فليس هناك انسان يمكن أن يكون كتابا مفتوحا لكل من يحاول قراءته ، فكل انسان لديه منطقة حرام لا يسمح لأقدام الآخرين أن تطأها ٠ وقد تتراوح درجات السرية بين حياة وأخرى ، لكن يظل هناك حد أدنى لها ٠ بل ان الكيان الداخلي للانسان قد يغمض عليه هو نفسه ولا يكتشف ملامح منه الا في لحظات تنوير معينة قد تأتي وقد لا تأتي ٠ ولذلك كان هذا الغموض مادة خصبة للمعالجة الدرامية ، بل سمة أساسية من سمات الشخصيات الدرامية المثيرة ٠ أما الشخصية التي تبدو ككتاب مفتوح تحت ضوء ساطع فانها تتحول في أحيان كثيرة الى ما يشبه وسائل الايضاح التعليمية ٠ وحتى شخصية أمين بك بهجت بطل المسرحية الذي قد يبدو واضحا كل الوضوح في استسلامه الكامل للادمان ، كانت في داخله منطقة معتمة لم يستطع هو الوصـــول اليها أبدا ، لعلها الارادة الضائعة التي فقد القدرة على الامساك بتلابيبها ، وكان ضحيتها في النهاية لأن طريق المستقبل كان غامضا وغائما . فلم يعمل بصيرته أو بصره في تبين معالمه ٠

وعندما يتعرض سعد أردش للغة المسرحية يرى أنها تشكل نسقا خاصـــا من اللغة العربية ، ذلك أن اللهجة العامية هي اللهجة المنطقية لمسرحية واقعية ترصد الأحداث في اطار الحياة اليومية لمجتمع المسرحية الذي يتحدث العامية ، بالاضافة الى أن المسرحية تضم جمعا من الخدم الذي لا يمكن منطقيا أن يتحدثوا بغير العامية ، ولكن محمد تيمور مع ذلك قد ارتفع بلغة شخصياته الى المستوى الرفيع المنتقى الذي يسميه هو « العـــامية المشرفة » والذي أسماه توفيـــق الحـــكيم فيما بعد « اللغـــة الثالثة » ٠ فاللغة عند تيمور ــ كما سبق أن قلنا ــ مادة خام رهن الصياغة الأدبية والفنية والجمالية ، والتزام الواقعية لا يعني نقل القبح كما هو موجود في الواقع الى العمل الفني الذي هو جميل بطبيعته ، فالفنان من وجهة نظر محمد تيمور مطالب بأن يلتزم معايير الجمال ، حتى وهو يصور القبح ٠ فالفن لا يحاكي الحياة لأنه ليس صورة مكررة أو نسخة باهتة

لها بل هو اضافة اليها واكمال وتجميل لها · من هنا كان الجمال الدرامى الذى تتمتع به أعمال محمد تيمور المسرحية والقصصية والشعرية ·

ويبدو فى مسرحية « الهاوية » أن وعى تيمور بالحركة المسرحية قد ازداد عمقا أضافه الى القدرة التعبيرية للحوار الذى لم يعد اللغة الوحيدة فى العرض المسرحى · فمثلا نجد يسرى باشا يقول لشحاته الخادم :

« يستحسن انك ··· (يتوقف قليلا عن الكلام كأنه يود أن يقول للخادم يستحسن أنك لا تقول لها انى هنا ولكنه يغير رأيه ويقول) أقول لك القصد ادى خبر للست الكبيرة » ·

فلم يعبر تيمور عن تردد يسرى باشا بالحوار بل بالحركة ، مما يتطلب من الممثل والمخرج تقنين هذه الحركة التعبيرية بحساسية بالغة حتى لا يبدو الممثل وكأنه يمثلها دون تلقائية ، وخاصة أن مواقف تيمور الدرامية ليست من النوع ذى النبرة العالية أو البلاغة الرنانة الصادرة من ملوك أو أمراء أو قادة عسكريين فى مواقف مصيرية ، بل هى من النوع الذى يمر به الجمهور العادى فى حياته اليومية ، وأى افتعال فى الحركة سيلحظه المتفرج على الفور ، وخاصة أن لغة الحوار تتدفق فى سلاسة طبيعية لابد أن تنعكس بدورها على الحركة والا وقع انفصال بين الحوار والحركة ·

ولا يضيع تيمور وقتا قبل الدخول الفورى الى الجو العام للمسرحية والخط الدرامى الأساسى فيها حتى يتشربه المتفرج ويمسك به ، فيصبح أعمق استيعابا له وأكثر استجابة له · فقد كانت أحداث المسرحية عبارة عن سلسلة متصلة من الخسائر بالنسبة لبطلها ، ولذلك يشيع هذا الاحساس بالخسارة منذ أول وهلة فى حديث يسرى باشا مع أخته حكمت هانم عندما يقول لها :

« أهو الواحد دلوقتى ما بيصدق انه يطلع من مصيبة الا يدخل فى مصيبة تانية · أنا عارف ايه ده · مش كفاية انى بعت القطن السنة دى باثنى عشر جنيه القنطار يعنى خسارة خمستاشر جنيه فى القنطار الواحد بالنسبة للتمن اللى بعت به السنة اللى فاتت ، لما كمان البهايم عندى يجيها الطاعون · والله الواحد فى الدنيا دى مش عارف يعمل ايه » ·

ثم سرعان ما يمسك المتفرج بالخط الدرامى الرئيسى الذى يتمثل فى ضياع أمين بهجت وزوجته رتيبة من خلال المقارنة بين جيلهما وجيل يسرى وأخته حكمت :

« **حكمت** : أعمل ايه يا خويه ، ده كان راسه وستين ألف سيف انه ما يخدش الا البنت دى ، قمت قلت يمكن اللى على مزاجه يريحه ·

يسرى : أيوه لكن لازم الواحد يحاسب في الحاجات دى . احنا اتربينا تربية جنس تاني ، عمرنا ما شوفنا البهرجه ولا الدلع ولا الزينة ولا لاحمر ولا لابيض ولا حاجة من دى . احنا ناس بناتنا متعلمين ومتربيين يقضوا وقتهم في شغل بيتهم وفي تربية ولادهم مش في شيكوريل وسمعان والجزيرة ومصر الجديدة ، والتياترات زى مراة ابنك . يظهر انكم مابتشفوش وشها الا في ساعة الغدا والعشا بس ! دا شيء أقول لك الحق النفس ماتستحملوش .

حكمت : وأعمل ايه يا خويه قوللى أعمل ايه ؟

يسرى : انت عمالة تشتكى لى منه عشان بيسهر وياخد كوكايين أمال لو عرفت الباقى تقولى ايه ؟

حكمت : الباقى ! هو فيه حاجه تانيه ؟

يسرى : عزبة أبو حماد نزلت المزاد امبارح ، هو انت ما عندكيش خبر ؟ » .

وقد يقول قائل ان محمد تيمور كشف عن كل أوراقه منذ البداية بحيث لم يعد هناك ما يخفيه وما يمكن أن يثير تشويق المتفرج ويربطه بالتالى ارتباطا حميما بالنص أو العرض . لكن من الواضح أن تيمور لا يسعى لهذا النوع من التشويق لأنه سيأخذ المتفرج في رحلة الى أغوار الشخصيات عبر أحداث المسرحية ومواقفها المتتابعة ، وهى رحلة زاخرة بالاثارة السيكلوجية والتحولات المثيرة التى لن تتوقف الا بالقضاء على البطل نفسه . انها رحلة الضياع المأسوى برغم المعالجة الكوميدية التى سيطرت على الأجزاء الأولى من المسرحية ، ولذلك فالاثارة هنا نابعة من غموض الشخصيات ، وعدم ادراكها لحقيقة دوافعها ، وعدم قدرتها على الامساك بزمام أمورها بحيث لم يعد تساؤل المتفرج عن نوعية الأحداث التى ستقع بل عن كيفية وقوعها . ولذلك نجد في حديث يسرى باشا مع أخته حكمت هانم اشارة منذ البداية الى ما سوف يقع دون أن يفسد عنصر التشويق عند المتفرج :

« **حكمت** : آه والله أنا مانى عارفه الحال ده حيخلص امتى ؟

يسرى : يخلص امتى : مانتيش عارفه يخلص امتى ، يوم ما تخلص الفلوس يا ستى . انت فاهمة ان الحق عليها ! أبدا . الحق على ابنك . كنا عاوزين نجوزه ، صحيح احنا اللى جينا نجوزه لكن ماجبرتهش على الجوازه دى ، ما قلنالوش خد بنت زى مانت عارفه من البنات المجانين دول ، ومع ذلك كان يقدر يشكمها ويسايسها ويمشيها على كيفه . لكن مش فاضى . مادام الراجل مشغول بالنسوان والخمره

والسهر والكوكايين ·· الست رايحة تبشتغل أولا بالشرابات والمناديل والكورسيه وبعدين تشتغل بحاجات تانيه » ·

وليس من الصعب على المتفرج أن يدرك ما يقصده يسرى بهذه « الحاجات التانية » لكنه لا يزال في شوق لمعرفة الكيفية التي ستحدث بها هذه « الحاجات التانية » · بل ان أسلوب رتيبة في الكلام والسلوك ينبئ في كل خطوة على مدى استهتارها الذي يمكن أن يقودها الى التفريط في شرفها نفسه · وقد اشتركت الحركة المسرحية مع الحوار الدرامي في تجسيد هذا الخط المطرد في الرسوخ والتعمق والتطور مع الأحداث · والمشهد الخامس من الفصل الأول دليل على هذه الحركة التي تكاد تضاهي الحركة السينمائية :

« **رتيبة** : الله ! عمي فين ؟

حكمت : خرج يا بنتي ودلوقت حايرجع ·

رتيبة : طيب وخرج قوام كده ليه ؟ اوعي يكون زعل مني (تذهب وتقف أمام المرآة وتعطي ظهرها لحماتها ، وتشتغل باصلاح شعرها) ·

حكمت : طيب وحيزعل منك ليه ؟

رتيبة : أنا عارفه ، أمال خرج كده ليه على طول (تتكلم وهي ناظرة للمرآة وتصلح من شعرها) الا قوليلي يا نينا صحيح عجبوك الشرابات ؟

حكمت : (بصوت الغير مقتنع) خالص ·

رتيبة : (وهي ما برحت أمام المرآة) صحيح ! طيب والمناديل ؟

حكمت : والمناديل كمان يا بنتي عجبوني ·

رتيبة : (تتضايق من اصلاح شعرها ولكنها تبقى أمام المرآة) يا سلام الفرتيكة مش راضية تمسك · هيه · هيه · أيوه كده أمال (تلتفت لحماتها وتأتي بجوارها) » ·

ان حياة رتيبة لا تخرج عن مجال المظاهر الاجتماعية الجوفاء ، وحتى ترددها على الأوبرا لم يكن نتيجة لعشقها لهذا الفن الرفيع ولكن لمجرد التباهي بأنها من المترددات على هذا المكان الذي أنشأه الخديوي اسماعيل وأصبح الملتقى الرفيع لعلية القوم · ومن هنا اتساق الشخصية في كل ما تقوله وتفعله سواء مع نفسها أو مع الآخرين ·

ونحن لا نعلم اذا كان محمد تيمور قد اطلع على أساليب كتابة السيناريو السينمائي أم لا ، وخاصة أن السينما كانت في مراحلها الأولى

المبكرة ، لكن الملاحظ أن الايقاع السريع لتتابع المشاهد القصيرة فى معظمها يجعل المسرحيـــة أشبه بشريط سينمائى · وكان كل مشهد يرد على المشهد السابق عليه سواء بالتأكيد أو الرفض أو التناقض بحيث يرى المتفرج جوانب الشخصيات والمواقف تتوالى أمام عينيه فتكتمل فى ذهنه ويعيش فى عالمها ·

لكن تيمور لا يسعى الى الايقاع السريع كهدف فى حد ذاته ، وانما كلما احتاج اليه فى التعبير الدرامى · والدليل على ذلك أن الحوار يتراوح بين السرعة والبطء طبقا لمتطلبات الموقف · فمثلا يعبر محمد تيمور عن الضياع والتفاهة والثرثرة الفارغة فى الحوار الدائر بين أمين وشفيق ومجدى ، وهو حوار كله أطناب لكنه لا يضعف من ايقاع المسرحية لأنه يكشف عالم الشخصيات ويعريه من الداخل · فالكاتب المسرحى لا يعبر بلغته هو عن الشخصيات بل يتركها تعبر عن نفسها بنفسها ، ولذلك تختلف مستويات الحوار ومفرداته من شخصية الى أخرى ومن موقف الى آخر مما يمنح ايقاع المسرحية تنوعا وحيوية بعيدة عن الرتابة والتكرار والملل ·

وللحفاظ على التوازن الدرامى للأحداث ، فقد حاول تيمور أن يخفف من قتامة الصورة بادخال عنصر مشرق الى حد ما وهو شخصية عبد الرحمن على الذى رفض الانقياد فى طريق الضياع والفساد والادمان ، وكان متفوقا فى دراسته منذ حداثته وخاصة فى اللغة العربية والانشاء لدرجة تلقيبه بابن المقفع · لكنّ تواجده كان هامشيا الى حد كبير ، ولم يتم توظيفه للاستفادة من دلالاته المتناقضة مع فساد الآخرين · بل اننا لم نره طوال المسرحية بل ورد ذكره على لسان أمين فقط · وحتى عند نهاية الفصل الأول علمنا بمجيئه ونزول أمين لاستقباله وتوقعنـــا مســـاهمته الفعلية والمرئية بعد ذلك فى الأحداث ، لكن الفصل الأول ينتهى ليبدأ الفصل الثانى فى بيت شفيق ولا نراه ولا نسمع عنه اطلاقا بعد ذلك · لذلك لم يكن هناك داع لذكر مجيئه ، وكان يمكن أن ينتهى الفصل الأول بطريقة أخرى · وبذلك انطفأت الشمعة الوحيدة فى المسرحية التى بلورت الجانب الجاد والمضىء فى ذلك الجيل الضائع · ويبدو أن احساس تيمور بصرامة الواقع وقتامته وكآبته ووطأته الشديدة طغى على أى توجه متفائل ، وان حاول التخفيف من حدته بالمعالجة الكوميدية على طريقة موليير فى ابتكار المواقف التى تثير الضحك لكنها تساهم فى المزيد من تعرية الشخصيات وفضحها والتفكير فى مدى تفاهتها وسطحيتها التى تؤدى بها الى مآزق هى فى غنى عنها كما نجد فى القصة التالية التى يقصـــها مجدى على أمين وشفيق :

« أسكت · كنت عند بهيجة من مدة أسبوع · وقال كنت ناوى أقضى الليل كله عندها · وبعدين اترازلت على مش عارف ليه · قمت زغدتها زغد لكن والله مش جامد · راحت مصوطه وماسكه فى خناقى · ماطولش عليك رحت زاغدها زغد تانى · وعدوك خرج من تحت السرير حتة راجل رومى بشنبات يا فندم زى قضبان السكة الحديد · ونزل فى ضرب ولكاكيم · القصد خلصت بروحى · ونزلت فى الشارع ··· » ·

ان الغريزة العمياء هى التى تحرك الأصدقاء الثلاثة أمين ومجدى وشفيق · فبرغم خسائر أمين المتصـلة فى السباق والقمار ومصروفاته الباهظة فى ادمان الكوكايين لم ينجح أبدا فى كبح جماح هذه القوة الطاغية التى تدفعه بلا هوادة الى الهاوية · يقول لصديقيه : « تعرفوا أنا كام مرة حلفت انى لا ألعب لا فى التيرو ولا فى السبق وبرضه أرجع تانى وأقل عقلى وروح وألعب » · واذا كان الانسان يملك غريزة حب الحياة والبقاء فى أعماقه فهناك غريزة أخرى مضادة لها تدفع الانسان الى القهر والتدمير والافناء سواء بالنسبة للآخرين أو نفسه ذاتها · والانسان السوى هو الذى يحول حياته الى طاقة بناء متجدد ، أما غير السوى فانه يحيلها الى قوة تدميرية عمياء ·

ويبدو أن تيمور قام بدراسة علمية لظاهرة الادمان والأعراض التى تنتاب المدمن وتتفاقم بمرور الزمن بحيث وظفهـا فى التصعيد الدرامى المستمر من خلال الأحداث والمواقف · ان عقوق أمين تجاه من هم أكبر منه مثل يسرى خاله وحكمت أمه لم يكن نتيجة لتدليله وسوء تربيته فى طفولته وصباه وصدر شبابه فحسب بل كان نتيجة لادمانه أيضا ، فلم يعد يهتم بشىء فى حياته مثل حرصه على الادمان والفسق والفساد :

« **يسرى** : أمك يا أمين · أمك · عشان خاطر أمك ارجع عن السكة اللى انت ماشى فيها · عيب يا أمين · عيب عليك تسبب فى تعاسة أمك · فى موتها ·

أمين : أنا مابحبش حد عن الموت · اللى عاوز يموت يموت (يضع يده على كرسى) ·

يسرى : (محتدا) أما صحيح ولد قليل الأدب ، ماتختشيش على عرضك ، حد يقول كده على أمه ؟

أمين : (متهيجا ويهز الكرسى الذى وضع عليه يده ويلتفت لخاله ويصرخ) آه جى هنا تشتمنى كمان ، جى فى بيتى تشتمنى · من قالك تجى فى بيتى يا راجل (أكثر تهيجـا) أنا اللى مختشيش على عـرضى والا انت ، (متهيجا جدا) اطلع من بيتى يا راجل (يهجم عليه)

اطلع من بيتى يا راجل ازاى تدخل بيتى وتشتمنى ، هو أنا عيل قدامك ، اطلع من بيتى يا راجل · اطلع من بيتى ··· بره بره » ·

وتتصاعد نوبات الهياج المترتبة على الادمان مع تصاعد الأحداث الدرامية حتى تأتى نوبة الهياج النهائية التى تضع حدا للمسرحية بوفاة بطلها · أى أن تيمور استطاع توظيف المادة العلمية فى خدمة تطور السياق ، وجعلها عاملا فعالا فى تفاقم المواقف · فلم يقتصر الأمر على الادمان والقمار والسباق لأن الفساد اذا استشرى فليست هناك حدود يمكن أن يتوقف عندها الا بالقضاء على نفسه بنفسه · وبالتالى كان من الطبيعى أن يقيم شفيق علاقة مع رتيبة زوجة صديقه أمين ، وأن يتخذ كل الخطوات والاحتياطات الكفيلة باتمام الخلوة على خير ما يروم · لكن عنصر الاثارة والتشويق الذى لمسناه فى مسرحيات تيمور السابقة يعود كأقوى ما يكون عندما يفاجأ شفيق بزيارة مجدى الانتهازى الطفيلى له دون سابق انذار فى نفس اللحظة التى ينتظر فيها وصول رتيبة · ويستشعر مجدى بحاسته الطفيلية والانتهازية أن شفيق فى انتظار عشيقة جديدة ، ويقاوم كل محاولاته للتخلص منه واخراجه من البيت بأى ثمن ، ويصر على الحصول على كأس شمبانيا وشمة كوكايين على أقل تقدير طالما أنه لا يريد اخباره باسمها أو اسم زوجها · وعندما يسمعان صوت أقدام على السلم يتأكدان أنها وصلت فيهرع شفيق الى اخفاء مجدى فى غرفة النوم ، لكن الأمور تتفاقم والمفارقات الكوميدية تتعقد وتتصاعد فاذ بيسرى باشا هو القادم وليس رتيبة · فقد دخل من الباب الذى كان مفتوحا خصيصا لرتيبة · ويحاول شفيق التملص بدوره من الباشا حتى يخرجه من البيت بأى ثمن ، لكن الكوميديا تتصاعد عندما يغنى مجدى من داخل غرفة النوم المحبوس فيها : « يا ليلى يا عينى يا ليلى يا عينى » ظنا منه أن شفيق يطارح عشيقته الغرام · وبعد أن يسكته شفيق يفتح الباشا معه مسألة عزبة شبين الكوم فى موقف غاية فى الحرج بالنسبة لشفيق الذى كان قد اتفق مع أمين على شراء هذه العزبة لكن الباشا يريد أن يشتريها لنفسه كى يسترد ثمنها من ايراداتها ثم يردها بعد ذلك لأمين ، فيتذرع شفيق بالحجة نفسها وتدور بينهما مفاوضات شائكة فى طريق مسدود · ويتحول رجاء الباشا الملح الى لوم وتقريع يرفضه شفيق ، وينتهى الموقف بمغادرة الباشا للبيت وخروج مجدى من محبسه فى غرفة النوم ·

ويواصل مجدى تطفله واصراره على الحصول على مئة وخمسين قرشا ثمن جرام الكوكايين والا فلن يخرج ، فيضطر شفيق أن يمنحه ثلاثة جنيهات لشراء جرامين · وفى اللحظة التى يقرر فيه مجدى مغادرة البيت تصل رتيبة وتدخل · وكان لابد من وقوع هذا المأزق الدرامى الخطير بعد أن تم التمهيد له جيدا مع تصاعد عنصر الاثارة والتشويق · وعندما

يدرك مجدى أن شفيق ورتيبة قد وقعا تحت رحمته يغادر البيت وهو يقول : « يا رتيبة هانم وحياة شفيق بيه ماتنسيش تسلميلى على أمين بك » ·

ويدور حوار بين شفيق ورتيبة زاخر بكل عناصر الكوميديا السوداء اذ تقول رتيبة له انها كانت تظن أنها سلمت شرفها ونفسها لرجل حقيقى ، أى أن المشكلة الحقيقية ليست فى ذهابها اليه ولكن فى وجود مجدى الذى يعرف زوجها · ويتطور الحوار العجيب فتعبر رتيبة عن مخاوفها لأن مجدى ليس من النوع الذى يكتم السر ، فيطمئنها شفيق بانه سيحشو جيوبه بالمال الذى يعبده ويعيش من أجله · وعندما تطمئن من ناحية مجدى ، تحاول أن تعلل وجودها مع شفيق حتى لا يتصور أنها امرأة ساقطة فتقول :

« اسكت يا شفيق اسكت · ما تخلنيش أتألم زيادة عن ألمى · صحيح أنا بنت طايشة · دايما كنت أجهل واجباتى لكن جوزى معرفش أبدا يرجع لى صوابى · هو اللى خلانى أشوفك · هو اللى اداك الفرصة عشان تحبنى · هو اللى خلانى أحبك · هو اللى اسبب فى انى آجى برجليه لحد بيتك » ·

هنا تبدو المفارقة الدرامية التى تؤكد بطريقة غير مباشرة أنها تلتمس لنفسها الأعذار لارتكابها هذه الخيانة كمغامرة مثيرة أقبلت عليها بشغف ، بدليل أنه بمجرد زوال شبح مجدى وتهديده بالفضيحة تستسلم مرة أخرى لغزل شفيق ، وتضع المروحة على المائدة وتفتح حقيبتها وتنظر فى المرآة وتشرع فى دهن وجهها بالبودرة · وهذه المروحة سيكون لها دور درامى فى مضاعفة التشويق والاثارة مما يذكرنا بمسرحية أوسكار وايلد « مروحة الليدى ويندرمير » ، ولكن مع اختلاف الهدف · فقد كانت مروحة رتيبة دليلا ماديا على ادانتها من زوجها عندما جاء لزيارة شفيق ، لكن لم يثبت عليها شىء لأنها اختبأت فى غرفة النوم ولم يتمكن زوجها من اثبات خيانتها ، فى حين أن الليدى ويندرمير حملت وزرا لخيانة وهى منه براء ·

وتشكل محاولات أمين لاقتحام غرفة النوم مواقف فى غاية الحرج والاثارة وهو يقول « والله العظيم يا شفيق مش صعبان على الا جوزها المغفل » مما يولد عند المتفرجين تهكما دراميا لأن الشخصية تنطق بكلام لا تدرك أبعـــاده الحقيقية التى يفهمها الجمهـــور جيدا مما يثير التهكم والسخرية من جهلها بما يجرى · وعندما يكتشف المروحة ويتأكد أنها مثل مروحة زوجته تماما ، لا يتطرق الشك فيها الى قلبه على أساس أنه لا يوجد فى مصر كلها سوى مروحتين فقط من هذا النوع ، واحدة لزوجته والأخرى للطيفة هانم أخت صديقهما مجدى · ويتصاعد التهكم الدرامى على أساس

أنها مروحة أخت مجدى ، ويتشدق أمين بقيم الصداقة والاخلاص والأمانة والشرف فيقول لشفيق :

« وما قلتليش ليه يا عبيط م الأول · لكن اسمع · عيب عليك انك تخون صاحبك فى أخته · مايصحش أبدا · انك تمشى مع أخت مجدى خصوصا وان جوزها صاحبك · مش عيب عليك كمان تخون صاحبك فى مراته » ·

وبرغم التهكم الدرامى والمفارقات الكوميدية فان احساس المتفرج بالخلفية المأسوية لا يضعف ولا يتراجع نتيجة للدائرة الجهنمية التى تدور فيها الشخصيات التى لا تملك أية قدرة على تجاوزها أو تخطيها وذلك على الرغم من استيعاب رتيبة للدرس بطريقتها الخاصة بعد خروج زوجها دون أن يراها :

« رتيبة : دلوقت عرفت انك راجل دون نذل جبان · الوداع · عمرك مانت شايف وشى أبدا (تذهب الى عتبة الباب) ·

شفيق : الله رتيبة ؟ رايحة فين ؟ حتعملى ايه ؟

رتيبة : اللى يأمر به الشرف والواجب (تخرج) » ·

فان جو الخيانة يعبق المكان وان لم ترتكب لأن الأعمال بالنيات ، فلم يتولد حماسها للشرف والواجب الا بعد أن نفذت بجلدها من المأزق الذى كان من الممكن أن يدمرها تماما · ومع ذلك فالبذرة المأسوية كامنة فى تربة المسرحية ولابد أن تنمو وتطرح ثمارها المرة فى النهاية حيث الهاوية التى سيسقط فيها البطل حتى قاعها ·

وبرغم الهدف الأخـــلاقى للمسرحية فان محمد تيمور لم يلجأ الى أســاليب الوعظ والارشاد التقليدية على لســـان شخصية أو أكثر من شخصياته ، وهو الخطأ الذى وقع فيه كاتب مسرحى كبير مثل برنارد شو · فقد ترك تيمور المواقف الدرامية تجسد الأفكار والمضـــامين التى يريد توصيلها الى الجمهور دون أن يبوح بها بأسلوب تقريرى مباشر · فعندما يريد أن يوحى بتفاهة شخصياته وعدم امتلاكها النضج العقلى المناسب لسنها ، يصورها كأطفال معاندين يصر كل منهم على موقفه لأنه يريد أن يحقق رغبته وكفى ، لأن مجرد رغبته سبب كاف لا يحتاج الى مبرر :

« أمين : يعنى مش حتدينى بوسه ؟

رتيبة : لا يا سيدى مش حديك بوسه ·

أمين : بعدين أخدها بالغصب ·

رتيبة : وبعدها لك يا أمين · يعنى لازم تسوق الرذالة ؟

أمين : (يقترب منها) رذالة ؟ بقم بوستين يا حبيبتى الى حاخدهم ·

رتيبة : (تهرب منه) أوعى يا أخى ·

أمين : لازم أخدهم (يهجم عليها) ·

رتيبة : (تهرب منه وتقف خلف كرسى يفصلها عنه) ما انتش واخد ولا بوسه ·

أمين : (يجرى وراها) لازم أبوسك ·

رتيبة : (تجرى وراء كرسى آخر) ما انتش بايسنى ·

أمين : احنا حنلعب النطه والا ايه (يجرى وراءها) لازم أبوسك · (فتحاوره ثم تقترب من الباب الخصوصى ولكن حكمت تقابلها فيه فتتراجع رتيبة ريثما تدخل حكمت ثم تجرى من الباب وتختفى) ·

حكمت : جرى ايه يا أمين ؟

أمين : بنلعب النطه يا نينا · أما نشوف مين الى حيغلب التانى (يخرج جاريا خلف زوجته من الباب الخصوصى) ·

حكمت : (منفردة فى المرسح) يارب اجعل آخرة اللعب ده خير » ·

ولا توحى هذه الخفة البادية بمرح حقيقى وانما بتفاهة عقل عاجز عن بلوغ النضج المناسب لسن صاحبه ، وجملة حكمت الأخيرة توحى بالعواقب المأسوية التى ستحدث بعد ذلك · وهو ما دعى يسرى باشا الى التفكير فى الحجر على أمين خاصة بعد أن نجح شفيق فى خداعه وباع له عزبته بخمسين جنيه للفدان · والمسألة ليست مجرد طيش شباب بل تخريب اقتصادى متجدد ومتعمد من أمثال شفيق الذى لم يفكر فى اغتصاب زوجته فحسب بل اغتصب عزبته بالفعل بهذا الثمن البخس ·

ويحاول يسرى باشا محاولات مستميتة أن يوقف عملية بيع العزبة فى اللحظة الأخيرة لكن عناد أمين الطفولى يقف أمامه عقبة كأداء يستحيل تجاوزها ، فهو يرفض على سبيل المبدأ التعامل مع خاله وأمه لاصرارهما على معاملته كطفل صغير ، وخاصة أن خاله رفض اقراضه ألف وخمسمائة جنيه فى مقابل أن يوقف اجراءات بيع العزبة لشفيق بحجة أنه سينفق المبلغ المقترض فى ليلة واحدة من لياليه الماجنة ، والنتيجة ستكون أيضا بيع العزبة وتصبح الخسارة خسارتين · وبهذا يقترب شبح المأساة النهائية ويكاد يطبق على البطل المصر على السير فى الطريق الذى لا عودة له منه على حد قول خاله ·

ومع ذلك يحرص تيمور على ابراز اللمسات الكوميدية كلما سيطر الجو المأسوى على الأحداث حتى لا يترك للمتفرج أية فرصة كى يتعاطف مع بطله الذى ينصت بشغف الى مغامرات صديقه الطفيلى والانتهازى مجدى بعد أن حصل منه كالعادة على شمة كوكايين ·

« **مجدى** : (وهو يتنشق) امبارح يا سيدى كان فى جيبى تلاته جنيه قمت نزلت أتفسح قال فى شارع عماد الدين · بس يا فندم وأقابل بنت من اللى قلبك يحبهم · قوام نحيل ، وردف ثقيل وعينان قال الله كونا فكانتا ، ماطولش عليك مشيت وراها وكلمتها وركبنا عربية وبقينا فى الجزيرة شويه وشربنا وسكى وكونياك والى آخره ·

أمين : يعنى طاروا التلاتة جنيه ؟

مجدى : عليك نور يا أستاذ · وبعدين قلعتها البرقع علشان أتملى بحسنها وجمالها ، بس وعدوك ربنا ما يوريك وحش أبدا · منخير تقولش جبل المقطم وبق تقولش خليج أبو قير ، وسنان الله أكبر على أسنانها يا أستاذ · القصد أخوك وقع فى ورطه ومافيش فى جيبه ولا عشرة خرده · فرأيك ايه يقى ؟ مافيش بقى غير انك تناولنى الجنيه يا بطل » ·

لكن هذا الموقف الكوميدى كان بمثابة التمهيد الطبيعى للنهاية المأسوية عندما يتناول الحديث مغامرة شفيق بالأمس والقطة التى أخفاها عن عيون أصدقائه فى غرفة نومه · ويحتد الحوار ويتحول الى تشابك بالألفاظ والشتائم والسباب لدرجة أن أمين يصارح مجدى بأن أخته هى التى خبأها شفيق فى غرفة النوم · وكان تطورا طبيعيا أن يواجه مجدى أمين بالحقيقة المرة وهى أن رتيبة زوجته كانت القطة المختبئة فى غرفة النوم · وتصل الأحداث الى ذروة مأسوية عندما يمسك أمين بتلابيب مجدى وهو يهزه فى عنف وجنون ثم يلقى به على الكنبة محاول خنقه لكن مجدى يتخلص منه ويدفعه الى الخلف خطوتين طالبا منه أن يتأكد من زوجته بنفسها بعد أن رآها هو عند شفيق مرأى العين ·

وتحدث مواجهة رهيبة بين أمين ورتيبة التى تلجأ الى الكذب والمراوغة بقدر الامكان تجنبا للكارثة التى أطلت بوجهها المرعب ، لكن مطاردة أمين المحمومة لها بالأسئلة ، وتضييق الخناق عليها بلا هوادة ، فجر داخلها البركان الذى كبتته كثيرا وتعترف بأنها كانت المراة المختبئة فى غرفة نوم شفيق لكنها لم ترتكب فعل الخيانة :

« ما تخافش · انا معترفة بأنى مذنبة · معترفة بأنى ارتكبت جريمة أستحق عليها الموت · لأن الست اللى تحاول انهـا تخون جوزها أقل

ما تستحقه الموت · لكن اعرف انى مانيش أنا المجـــرمة لوحدى · فيه شخص تانى كان حيدفعنى بإديه للهوة العميقة اللى كنت رايحه أقع فيها » ·

وتعدد له المساخر والمهازل والمخازى التى ارتكبها معها ، واهماله الكامل لها ، وخساراته المستمرة فى القمار ، ومصاحبته للمومســات ، وادمانه للكوكايين والخمر وغير ذلك من الموبقات ، بحيث لم تشعر فى يوم من الأيام بأنه زوجها الذى يمكن أن يهديها سواء السبيل · وهى مواجهة تذكرنا فى حدتها بمواجهة نورا لزوجها هيلمر فى مسرحية هنريك ابسن « بيت الدمية » ، التى تقول فيها الشخصيات كل ما حاولت أن تكتمه طوال المسرحية ·

ومحمد تيمور ليس من المفكرين الذين يظنون أن الجريمة تولد مع الانسان ، ولكن هناك عوامل اجتماعية ونفسية وتربوية وفكرية وثقافية متشابكة ومعقدة يمكن أن تتحول الى ضغوط لا تقاوم ، تدفع الانسان الى ارتكاب الخطأ أو الخطيئة أو الجريمة · فالانسان لا يمكن أن يتحرك فى فراغ ، وبالتالى لا يمكن الحكم عليه منفصلا عن الظروف الراهنة والوشائج التى تربطه بالآخرين الذين يعتبرون مشاركين بطريقة أو بأخرى فى جريمة المجرم وان كانت يد القانون لا تصـــل اليهم لعدم وجود الدليل المادى الملموس · ومن الواضح أن دراسة محمد تيمور القانونية فى فرنسا هى التى منحته هذا المنظور القانونى والاجتماعى والانسانى فى الوقت نفسه · وأحيـانا يكون أثر الجرائم الاجتمـاعية أعمق وأخطر بكثير من الجرائم الجنائية الفردية ·

وكان من الطبيعى أن يدخل أمين فى نوبة هياج عنيف مدمر ، ليس فقط نتيجة ادمانه الطويل بل نتيجة العوامل الأخيرة المعقدة والمتشابكة التى أحاطت به سواء من مجدى أو رتيبة ايضا بحيث أصبح من الصعب عليه هذه المرة أن ينجو منها · فينهار تماما وهو عاجز عن التقاط انفاسه ، والتشنجات تهز جســـمه فى عنف ، وكلماته تخرج متقطعة لاهثة مع أنفاســـه :

« هوا · مايه · شفيق · تنشيقة · كونياك · رتيبة · مجدى · هوا · مايه · شبين الكوم · تنشيقة · أبو الأحمر · هوا · رتيبة أنا السبب ·· رتيبة ·· شرفى ·· كوكايين · هوا · هوا ·· هـ ·· وا ··· كو ··· كا ··· يين ·· تنـ ·· شيقة » ·

وتنتهى المسرحية بسقوط البطل فى قاع الهاوية التى واصل التقدم نحوها عبر كل الأحداث والمواقف · ويختمها تيمور بابراز الدلالة الأخلاقية التى قصدها من هذه المسرحية على لسان يسرى الذى يقول وهو واقف بجوار أمين :

« آدى آخرتك يا للى ما بتحاسبش على نفسك ، ولا على بيتك ، ولا على شرفك . آدى آخرتك يا للى بتمشى فى السكه اللى ما بترجعش منها حد » .

وينزل الستار على هذه الخاتمة الأخلاقية التى قد تبدو مباشرة وتقريرية لأن سقوط البطل بهذا الشكل كان أكبر عبرة درامية مؤثرة فى نفس المتفرج ، لكن يبدو أن المشكلة التى بلورتها المسرحية كانت ملحة وخطيرة فى زمن تيمور بحيث لجأ الى هذا التوضيح أو التأكيد الذى يمكن أن يستوعبه أقل المتفرجين حظا فى الوعى والاستيعاب والثقافة . ومع ذلك فقد نجح محمد تيمور فى تحويل المشكلة الاجتماعية المرتبطة بالعشرينيات الى قضية انسانية تجسد ضعف الارادة البشرية فى مواجهة المغريات القاتلة ، وهى قضية ليست مرتهنة بمكان أو زمان معينين .

ومع ذلك فقد عادت المشكلة الاجتماعية لتطل علينا بوجهها الكئيب فى الثمانينيات والتسعينيات ، مما جعل سعد أردش فى مقدمة المسرحية يقارن بين واقع العشرينيات وواقعنا الآن فيقول :

« مسرحية « الهاوية » كتبت وعرضت فى أعقاب الحرب العالمية الأولى ، وما نعانيه الآن من وباء المخدرات البيضاء والسوداء ، يحدث فى أعقاب حرب اقليمية محدودة انتهت بانتصارنا على عدونا الاسرائيلى فى أكتوبر ١٩٧٣ ، ولكن العلاقة مع ذلك تظل موضع بحث ودراسة ، فلست أعتقد أن الحرب هى الظرف المشترك بين مرحلتى رواج المخدرات البيضاء ، وفى يقينى أن المرحلة الراهنة تطرح من الظروف والمبررات أكثر بكثير مما تطرحه مرحلة العشرينات ، ولكن الذى يهمنا فى المقام الأول هو أن مسرحية « الهاوية » تظل تعبر عن مجتمع الثمانينات والتسعينات فى مصر بنفس الفعالية التى كانت تعبر بها عن مجتمع العشرينات » .

وعلى الرغم من حيوية المضامين التى تجسدها مسرحيات محمد تيمور والتى تعالج العلاقات الانسانية والاجتماعية على مستويات عديدة مثل العلاقة بين الآباء والأبناء ، أو بين الجيل القديم والجيل الجديد ، أو بين الحكام والمحكومين ، أو الدخلاء وأبناء الوطن ، أو بين الرجل والمرأة ... الخ بكل تداعياتها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والحضارية ، فان قيمتها الحقيقية والأساسية والصامدة للزمن تكمن فى شكلها الفنى الجميل ، وبنائها المحكم الذى لا يمكن الاضافة اليه أو الحذف منه ، وشخصياتها المتبلورة والمرسومة بدقة تكاد تكون هندسية ، وحوارها المتدفق التلقائى الذى يعبر عن بيئة ومستوى كل شخصية على حدة ، وتتابع مشاهدها فى ايقاع سريع مثير يضاهى المشاهد السينمائية ، وحبكتها المتقنة التى تنهض بها شخصيات قليلة بقدر الامكان بحيث يتم

توظيفها توظيفا كاملا من خــلال نسيج العلاقات المتشابكة والمعقدة فيما بينها • فليست هناك شخصية تظهر لتقول جملة أو جملتين ثم تختفي الى الأبد ، بل يمتد خطها في النسيج ليتفاعل بأكبر قدر ممكن مع الخيوط أو الخطوط الأخرى • ولذلك كانت الدراما الأسرية شكله الفني المفضل باستثناء « العشرة الطيبة » التي احتوت على دراما قومية •

فالدراما الأسرية بطبيعتهـــا تقلل من عــدد الأماكن التي يمــكن للشخصيات أن تتنقل فيها وبالتالي فان الاحتكاك بينها يتزايد ، والصراع يزداد حدة لتشابك العلاقات وتداخلها • وحتى الشخصيات التي لا تنتمي الى الأسرة بصلة القرابة نجدها تدور في فلكها لسبب أو لآخر • فالأسرة هي محور التفاعل الدرامي كله ، ونقطه الانطلاق وقاعدة العودة أيضا ، والبوتقه التي تنصهر فيها الشخصيات لتتغير الى الأفضل أو تسقط في الهاوية • لــكن دلالاتها الدرامية ليست قاصرة على شئون أعضـــائها ومشكلاتهم الشخصية بل تمتد لتشمل المواقف الانسانيــة والاجتماعية الجوهرية التي تتجاوز حدود الزمان والمكان • ذلك أن الانسان هو نقطة الانطلاق في مسرحيات محمد تيمور وليس الوضـــع الاجتماعي الراهن والمؤقت • والصراع الدرامي غالبا ما يكون بين الثوابت الانسانية والمتغيرات الاجتماعية ، وتتجلى المأساة عندما تسحق المتغيرات الاجتماعية الثوابت الانسانية كما حدث في حالة بطل مسرحية « الهاوية » ، اذ يجب أن تكون هذه المتغيرات في خدمة الانسان لأنه القيمة الأساسية الثابتة التي بدونها لا تقوم للحياة اية قائمة • لكن هذا لا يعني أن يكون الانسان متحجرا في مواجهة المتغيرات الطارئة بل عليه أن يستوعبها ويستفيد بايجابياتهـــا ويلفظ سلبياتها ، أي يتحتم عليه أن يمسك دائما بدفة حياته ويوجهها نحو البناء والتجديد والاثمار • وقد أكد تيمور هذه القيمة الانسانيــة بأدواته الدرامية والكوميدية دون أن يلجأ الى التقرير المباشر سواء على لسانه أو على لسان شخصياته التي تحركت في تلقائية محكومة بالبناء الفني الذي استفاد من كل انجازات الابداع المسرحي العالمي •

ولذلك كان محمد تيمــور أول من أبدع الفن المسرحي في الأدب المصري والعربي وذلك بالمعايير والتقاليد العــالمية لهذا الفن ، لكنه على مستوى المضمون الفكري كان مصريا صميما دون الوقوع أسيرا للمحلية المرتهنة بزمان ومكان معينين ، والدليل على ذلك أن منظوره الانســـاني الشامل مكننا من تحليل مسرحياته ودراستها ليس في ضـــوء خلفيتها التاريخية ، ولكن على أساس من تقاليد فن المسرح كما عرفه الانسان عبر العصور •

ولم يتوقف طموح محمد تيمور المسرحي عند هذه الحدود بل تجاوزها الى آفاق المسرح الشعري ، وكتب ما أسماه « بالقصائد التمثيلية » أو

« المنولوجات » التى تلقيها شخصية واحدة لكنها تقص أحداثا متنوعة من زوايا مختلفة أو « الديالوجات » أو الحواريات التى تدور بين أكثر من شخصية مع تشطير الأبيات الشعرية ، وتطوير المواقف الدرامية بحيث يصبح الشعر أداة أو وسيلة للتعبير الدرامى · ومن الواضح أنه كان ينوى المساهمة فى الريادة التى نهض بها أحمد شوقى فى مجال المسرح الشعرى لأن تلك القصائد التمثيلية أو المنولوجات أو الديالوجات كانت ترهص بذلك ، وذلك بالاضافة الى اعجابه الشديد وحماسه المتدفق لأمير الشعراء ، لكن العمر لم يمهله للقيام بمثل هذه المساهمة ·

ولذلك آثرنا أن يكون الفصل التالى من هذه الدراسة عن التحديث الشعرى عند محمد تيمور ليس فى مجال الشعر المسرحى فحسب بل فى مجال التحديث الذى قام به لتطوير القصيدة التقنيدية ، وسيرا على نهج كل من محمود سامى البارودى وأحمد شوقى اللذين كانا رائدين فى فتح كل الأبواب للقصيدة الشـــعرية الحديثة التى أخذت من قوى الدفع والانطلاق ما أعاد اليها أمجادها التى ضاعت تحت وطأة الحكم المملوكى والعثمـــانى ·

الفصــل الثالث

التحديث الشعرى

التحـديث الشـعرى

فى مقدمة ديوانه الشعرى كتب محمد تيمور :

« ما هذه الانفثات ضاق بهـا صـدرى فنطقت بها شعرا فان كانت تصل الى أعماق قلبك أيها القارىء الكريم وأنت تتلوها لنفسك آكون قد بلغت الغاية التى من أجلها طبعت هذا الكتاب » .

هذا المنظور الشعرى يدل على وعى تيمـور العميق بكل من الشـعر والمسرح على أسـاس المنهج التعبيرى لكل منهما . فالمسرح بطبيعته تجمع لفريق العمل القائم على العرض والجمهور المتابع له ، أى أنه ابداع موجه الى المجتمع ومنطلق من واقعه ، وبالتالى اذا كان هناك انفعال وجدانى فهو انفعال جمعى لا يسمح بانطلاقات العاطفة الى آفاق غير محدودة أو غير محددة ، وخاصة أنه مرتبط أيضا بزمن محدد للعرض يتحتم فيه على المؤلف أن يقوم بتوصيل رسالته الفكرية والفنية كاملة الى الجمهور .

لكن القصيدة التى تتغنى بوجدان الانسان ، لا تهتم كثيرا بالواقع الاجتماعى الا كمجرد خلفية متحركة أو ثابتة لجيشان المشـــاعر ونفثات الصدور على حد تعبيرتيمور . وذلك لأن وضع القارىء يختلف عن المتفرج المرتبط بزمن معين للعرض ، فالقارىء يختلى بالديوان الشعرى متى وأينما رغب فى هذا ، مما أتاح الفرصة للتجليات الرومانسية التى كتبها تيمور فى مسرحياته تحت وطأة توجهه الواقعى الصارم الى الانطلاق فى قصائده الشعرية . فاذا كان قد سعى فى مسرحياته لبلوغ أعماق عقل المتفرج فانه سعى فى قصائده لبلوغ أعماق قلب القارىء . وهذا يدل على تعدد طاقات تيمور الأدبية التى ينتقى منها ما يناسب مضـمونه سـواء أكان رومانسيا أو واقعيا . فهو لايضع نفسه فى خدمة مذهب أدبى معين ، ويرفض أن يكون تلميذا نجيبا فى مدرسة نقدية بعينها ، بل يرى أن كل هذه المذاهب

والمدارس والتيارات ليست سوى اجتهادات لنقاد سابقين استقوها وقننوها من ابداعات أدبية سابقة ، وليست معايير أو قواعد أو مقاييس يجب فرضها مسبقا على الابداعات التالية · والشاعر ، كما يصفه تيمور فى مقدمة ديوانه . لا يعرف دارا ولا موطنا ، بل يتنقل من غصن الى غصن تبعا لانطلاقات الابداع عنده ·

ولذلك رفض تيمور الشكل التقليدى للقصيدة التى سادت العصرين المملوكى والعثمانى والتى كانت نظما وليست شعرا بالمفهوم النقدى لهذه الكلمة · وبرغم أن تيمور يصف ديوانه بأنه نظم الا أنه كان شعرا بالمفهوم الحديث والعالمى للابداع الشعرى · ويبدو أنه استخدم المصطلح الذى كان شائعا فى عصره بين القراء والمثقفين ، اذ كان النظم مرادفا للشعر الى حد كبير ، وذلك برغم أن النظم هو مجرد استخدام أدوات الشعر من وزن وقافية ، أى أنه ينحصر فى دائرة الصنعة أو الحرفة الشعرية التى يتحتم على كل شاعر أن يجيدها · أما الشعر فهو طاقة ذاتية وابداعية تختلف من شاعر الى آخر اختلاف بصمات الأصابع لأنها تحتوى على عوامل متداخلة ومتشابكة يصعب حصرها أو الفصل فيما بينها ، منها على سبيل المثال القدرة على التخيل . والثقافة الشاملة والعميقة ، والاحساس الواعى بروح العصر ، والاستيعاب الدقيق لتقاليد الشعر عبر العصور سواء فى وطن الشاعر أو فى أوطان أخرى ، والرغبة الحميمة فى التنوير والقاء أضواء فاحصة على العصر والواقع والمجتمع والانسان لم تكن متاحة من قبل ، وغير ذلك من العوامل التى منحت التفرد لكل شاعر على حدة ، بل لكل قصيدة على حدة من انتاج الشاعر نفسه ، برغم أن المضامين والأفكار والموضوعات التى يتناولها الشعر بصفة خاصة والأدب بصفة عامة تكاد تكون محددة مسبقا ، لكن المعالجة الشعرية لهما ، وليست المعالجة النظمية ، هى التى تجعلها جديدة دائما مع اختلاف المنظور أو الزاوية الجديدة ·

ولقد عبر تيمور عن هذا التوجه الشعرى سواء فى قصائده التى يتخذ فيها من الشاعر بطلا لها مثل « النرجسة اليانعة فوق قبر الشاعر » أو « نفس الشاعر » أو « دمع الشفق » أو « شاعر يتألم » أو « الشاعر والليل»، أو فى مقالاته النقدية التطبيقية التى كتبها عن جبران خليل جبران وأحمد شوقى وغيرهما · ولقد آثرنا تأجيل التعرض لهذه القصائد والمقالات الى الفصل الذى يدور حول التحديث النقدى عند تيمور كى نبلور منظوره النقدى بقدر الامكان ، ونتبين مدى علاقته وتجاوبه مع ابداعه الشعرى ·

ومنهج الابداع الشعرى عند تيمور يتسم بالاتساق والتنويع فى الوقت نفسه · فالاتساق نابع من النظرة الانسانية المتعاطفة مع آلام البشر

وآمالهم وطموحاتهم ، وتربص القدر بهم ، بحيث تكاد قصائده تصبح نوعا من المتتاليات الشعرية التى ترتبط ببعضها بعضا ســـواء من خلال الحالة النفسية ، أو سلاسة اللغة وبساطة المفردات فى التعبير الشعرى ، أو التعبير بالصور والاستعارات والرموز دون أى تقــرير مباشر ، أو تجلى الجانب القدرى والمأسوى فى قصـــــائده وذلك على النقيض من الجانب الساخر والكوميدى الذى سيطر على مسرحياته ، أو تجسيد تأثير الماضى على الحاضر عندما يرفض أن يتلاشى أو يتوارى مما يدفع بالانســـان أو الشاعر الى البكاء على الأطلال ، أو المصداقية الفنيـــة فى التعبير عن زوايا الحياة ٠٠ الخ ٠

أما عنصر التنويع فى الابداع الشعرى عند تيمور فكان نتيجـــة لرفضه استخدام القوالب الصماء التى جعلت النظم يسيطر على الشعر فى العصرين المملوكى والعثمانى ، واقدامه على التجريب فى مجال الشـــعر العمودى أو الحر أو حتى الشعر المنثور ، والتلاعب بالقافية طبقا لمتطلبات القصيدة وبحثا عن المزيد من حرية التعبير ، والاستفادة بموهبته فى كتابة القصة القصيرة مما منح معظم قصائده شكلا متميزا له بداية ووســـط ونهاية ، ولايمكن حذف أى جزء منها ، وتوظيف خبرته المسرحية فى كتابة الحوار وذلك بتشطير الأبيات لتناسب الشخصيات التى تنطق بهـــا فى حرية وتلقائية ، وابتكار القصيدة الدرامية التى يتراوح صوتها ومنظورها بين ضمير المتكلم وضمير المخاطب مما أدى الى توظيف المونولوج والديالوج فى هذه المرحلة المبكرة من الشعر العربى الحديث ٠ كذلك وظف خبرته الروائية فى مزج السرد الروائى بالبناء الشعرى الذى اكتسب نوعا من الحبكة التى بلورت شكله الفنى الذى غالبا ما كان يبدأ الاحساس به من عنوان القصيدة الذى يوحى بمعادلها الموضوعى العام ، واستخدام المجاز العقلى فى تجسيد الجمادات والأشياء بحيث تدب فيها الحياة والحركة ، والالتحام العضوى بين المضمون الفكرى للقصـــيدة وبين شـــكلها الفنى ، بحيث يستحيل الفصل بينهما وتحليل كل منهما على حدة ، وهجـــر كل المحســـنات والزخارف اللفظية التى ســـادت العصـــور الســـابقة لأن لغة الشعر لغة وظيفية ودرامية وعضوية ، وليست لغة زخرفيـــة وخطابيـــة وتقريرية ٠ كذلك كان من مصادر التنويع فى شعر تيمور مزج الرومانسية بالواقعية عند حدوث تفاعل بين الأنا والآخر ، وتراوح القصائد بين قاع التشاؤم أو قمة التفاؤل طبقا لما يتطلبه مضمون القصيدة وشكلها الفنى ٠ وأحيانا كان هذا التنويع يصل الى درجة الثورة على الارتباط بقيود الوزن والقافية بحيث يمكن اعتبار محمـــــد تيمور رائدا مبكرا لما يمكن تسميته بالشعر الحر أو الشعر المنثور ، ليس عن عجز عن استخدام أدوات الشعر الكلاسيكى أو العمودى التى أثبت أستاذيته فيها ، ولكن لرغبته الملحة فى

استكشاف آفاق جديدة للشعر العربى الذى سجن لقرون متتابعة فى قوالب لفظية جوفاء ، قتلت فيه روح الابداع والابتكار والتجديد والتحديث ٠

فى قصيدة « شاب يحتضر » يجسد محمد تيمور موقفا دراميا نراه بأعيننا وكأننا فى مواجهة مشهد مسرحى يقف فيه البطل على حافة الهاوية الأبدية ٠ نراه بالبصيرة كما نراه بالبصر ، فالشاعر يتوغل فى تيار الشعور واللاشعور عند بطله بتفاصيل دقيقة موحية تحاول رسم صورة شعرية لأحاسيس الانسان وهو فى ريعان شبابه الذى لم يستطع الصمود أمام كلمة القدر الذى قرر أن يقطف زهرته ويعبر به الى الأبدية ٠ ولاشك أن رحيل الشاب عن هذه الحياة يشكل مأساة انهيار الآمال والطموحات وتحقيق الذات فى حين أن رحيل الشيخ يمثل تطبيقا لقوانين الحياة أو الموت الحتمية التى لافكاك منها ٠

وكان تعاطف تيمور مع بطله بل وتوحده معه مخيفا لدرجة توحى أنه هو نفسه كان يتنبأ برحيله فى عنفوان شبابه ، اذ أن القصيدة كلها مغلفة بغلالة من الشفافية التى تحاول اختراق حجب الغيب فى لحظة الانتقال من الدنيا الى الآخرة :

« فوق سرير الموت نام الذى	زال ابتسام العيش عن ثغره
قد ودع الآمال لايرتجى	منها سوى الراحة فى قبره
مقطبا ان شمته خلته	مستجمعا ماجال فى فكره
يطلب خلا صادقا واعيا	يهدى له ما شاء من سره
يرنو الى أم جفاها الكرى	تنتظر المجهول من أمره
يبحث عن صدر اذا ضمه	أباد جيش الموت من صدره
كطائر ذى شجن صامت	أبعده المقدور عن وكره » ٠

ان من يقرأ هذه اللوحة الحزينة قد لايصدق أن الذى رسمها هو محمد تيمور رائد المسرح الكوميدى والواقعى الأصيل ليس فى مصر فحسب بل وفى العالم العربى أجمع ٠ انه يملك القدرة الدرامية والشعرية التى تمكنه من معالجة وتجسيد كل تناقضات الحياة والموت ، الوجود والعدم دون أى تقرير فلسفى أو ميتافيزيقى ٠ وقد تجلت هذه الجدلية بين سرير الموت وابتسام العيش ، بين آمال الحياة وراحة القبر ، بين ضمة الصدر الحانى وجيش الموت ٠ لكن هذا الصراع الجدلى لابد أن ينتهى بالحتمية القدرية ، لأنه كتب على الطائر الصامت الحزين أن يغادر وكره أو عشه

يوما بلا رجعة . فاذا كانت الأشياء لاتعرف الا بضدها فان معنى الحياة لايمكن أن يدرك الا بالموت ، والوجود بالعدم ، والنور بالظلام ، والصحة بالمرض .. الخ .

ويبدو تمكن تيمور من الوزن والقافية واضحا . فلم يلجأ الى افتعال أو دس بعض الكلمات فى نهاية الأبيات لاكمال البحر الشعرى ، بل كان البيت ينتهى بقافية هى نهاية حتمية له ، بل وتقدم الصورة أو الرمز الموحى الذى يمهد للبيت الذى يليه مثل « ثغره ، قبره ، فكره ، سره ، أمره ، صدره ، وكره » . فهناك علاقة درامية وتشكيلية بين الثغر رمز الحياة والكلام والحب والابتسام وبين القبر رمز الموت والعدم والفناء ، وكذلك بين الفكر والسر والصدر حيث حياة الانسان الخاصة التى لايعرف عنها أحد شيئا سواه . فالانسان بهذا المعنى ينتقل من حياة مجهولة للآخرين الى حياة مجهولة له وللآخرين فى الوقت نفسه ، وهو ما توحى به صورة أمه التى جفاها النوم فى انتظار المجهول من أمره بعد أن أصبح رحيله وشيكا .

فى قصيدة « الغريب الفقير » يتجلى حنو تيمور على الضعف البشرى كما يتمثل فى الغربة والفقر . فهو يصور لنا شخصا مجهولا غير محدد الهوية ، لكننا فى نهاية القصيدة ندرك أنه الانسان فى كل زمان ومكان ، الانسان الغريب الفقير فى هذه الحياة مهما حاول أن ينتمى أو يغتنى ، فهو يأتى اليها وكأنه :

« يرنو الى البلد الجديـ ... د كأنه بحر خضم
يلهو الرجاء به كما ... تلهو به أيدى النَّدم
متلفتا عن جانبيـ ... ـه يخيفه يأس أصم
متذكرا لغة يحا ... ك شجوه منها النغم
يمشى الهوينا مطرقا ... للأرض يدفعه الألم
كم ليلة فاضت دمو ... ع الحزن منه كالديم
ويهيجه فى ليله ... من وجده طيف ألم
لم ينس دار الحب اذ ... لديار تلك النعم
ويرى الحقائق عابسا ... ت والمسرة كالحلم
ويخال من فرط الأسى ... ان الوجود هو العدم »

محمد تيمور ـ ١٩٢١

في هذه القصيدة المكونة من عشرة أبيات يكثف تيمور رحلة الانسان عبر دروب الحياة في طريقه الى العدم ، مما يذكرنا بمقولة الشاعر الألماني الكبير جيته حين قال ان في امكان الشاعر القدير أن يحكي قصة الحياة في قصيدة من أبيات معدودة • وقصيدة تيمور يمكن فهمها على المستوى المادي الملموس من خلال رموز البلد الجديد والبحر الخضم ، وأمل الانسان المحاط بيأس أصم وهو يسير مطرقا للأرض تحت وطأة الألم ، أو وهو ينام مع طوفان دموعه ، أو وهو يعيش على ذكريات الحب مثل الغريق يتعلق بقشة ، فتجثم الحقائق بعبوسها على كاهله وتصبح المسرة حلما والوجود عـدما •

انها نفس الثنائية التي وجدناها من قبل في قصـــيدة « شـــاب يحتضر » والتي تجعل الصراع الدرامي أساسا لبناء القصيدة سواء على المستوى المادي الملموس أو المستوى الكوني الميتافيزيقي الذي يصور رحلة الانسان في الحياة وسط غابة من الأسئلة الشائكة دون اجابة شافية ، أو الألغاز الأزلية التي تسخر من عقل الانسان الذي قد يصل به الحال الى عدم ادراك الحدود بين الوجود والعدم • ولاشك أن تعـــدد مستويات المعنى والدلالة في القصيدة دليل على خصوبتها الفكرية والفنية •

واذا كان ايقـــاع القصيدة السابقة « شـــاب يحتضر » يوحي بالاستسلام الكامل للقدر الذي أصدر حكمه على الشاب • وذلك من خلال النبرات الخالية من الصخب صعودا وهبوطا ، مما منح القصيدة جوا من السكون الرهيب الذي لاتسمع خلاله سوى التأوهات والهمسات والتوجعات التي تنتهي في كل بيت بصوت النبرة المفتوحة في القافية الهائية ، فان ايقاع قصيدة « الغريب الفقير » يوحي بالبتر والصد والايقاف عند حد معين لايمكن تجاوزه من خلال القافية الميمية : « خضم ، الندم ، أصم ، النغم ، الألم ، الديم ، النعم ، الحلم ، العدم » • ومن الواضح أن تيمور لم ينه القافية بالعدم اعتباطا لأنه كان النغمة الأساسية والمسيطرة طوال القصيدة •

ففي قصائد تيمور نغمة أساسية تبـــدأ بها لكنهـــا لاتظل وحدها اذ سرعان ما تتصارع معها نغمة مضادة من خــــلال منظومة كونترابنطيـــة بلغة الموسيقى أو جدلية بلغة الفلسفة • ولذلك لاتعتمد قصائده على النغمة الواحدة (الميلودي) التي اشتهر بها التخت الشرقي ، بل تلجأ دائما الى التوليفة النغمية (الهارموني) التي تعتبر الأســـاس الذي تنهض عليه الموسيقى الكلاسيكية الغربية التي أغرم بها تيمور وواظب على التردد على قاعات الكونسير أو دور الأوبرا سواء في مصر أو أوروبا ، فكانت النتيجة أنه استفاد من منهجها في تحديث الشعر العربي بحيث تعددت أصوات القصيدة العربية بعد أن كانت قاصرة على صوت واحد يتمثل في منظـور

الشاعر من زاوية واحدة ، أو فى فكرة واحدة تظل تتأكد من أول القصيدة الى آخـــرها ٠

ومن السهل تتبع تكنيك السوناتا فى قصائد تيمور ، وهو التكنيك الذى يبدأ بعرض الفكرة أو اللحن الأساسى مع بداية ظهور اللحن المعارض الذى ينتقل بالسوناتا من مرحلة العرض الى مرحلة التفاعل الذى ينتهى بانتصار أو غلبة اللحن الأساسى ، والانتقال الى المرحلة الثالثة والأخيرة التى تسمى مرحلة التلخيص أو الختام الذى يؤكد الانطباع النهائى للسوناتا فى ذهن المستمع ٠ ولذلك تنتهى قصائد تيمور بلمسة أو معنى أو بيت هو انطباع نهائى أو خاتمة حتمية لايمكن تجاوزها أو اضافة أى بيت آخر اليها ، فى حين اشتهرت القصيدة العربية التقليدية بأنهـــا نهر يتدفق بلا ضفاف ولايتوقف الا اذا أراد الشاعر له أن يتوقف بصفة شخصية ، وكان طول النفس من الصفات التى يتباهى بها الشاعر العربى حتى فى حالة عدم احتياج القصيدة الى مثل هذا النفس الطويل ٠

كان تيمور واعيا بالوحدة الفنية للقصـــيدة التى تبدأ عنده بفكرة أساسية أو معادل موضوعى أو رمز شامل غالبا ما يحدده فى عنوانهـــا ٠ وهو لايقدم عنه تقريرا للقارىء بل يتركه يتفاعل مع عناصر القصيدة حتى تراه فى نهايتها فى ضوء جديد نتيجة للزوايا المتعددة التى رأينـــاه من خلالها ٠ وهذه العناصر غالبا ما تكون أحداثا دراميـــة أو لوحات تشكيلية أو ايقاعات داخلية لاتتوقف عن التغير والتطور حتى نهاية القصيدة التى تبدأ بموقف يستوعبه القارىء لأول وهلة دون مقومات ويتابعـــه بالعين والأذن وربما بالأنف أيضا عندما تفوح القصيدة بروائح معينـــة وموحية بدلالات متعددة ٠

كما يبدو تيمور مهموما دائما بجدلية الحياة وصراع الأضداد ، ولذلك يسعى الى تجسيد هذه الجدليات والأضداد ، وعدم الالتزام بجانب واحد منها قد يحد من انطلاقاته الفكرية والشعورية والفنية ٠ فاذا كان قد جسد الجانب المتجهم بل والمرعب من الحياة فى القصيدتين السابقتين « شـــاب يحتضر » و « الغريب الفقير » فانه فى قصيدة « ضحكات طفل » يجســـد النشوة الرومانســـية التى يستشعرها الرومانسيون فى براءة الطفولة وفطريتها التى يجدون فيها كل منابع السعادة والحكمـــة والنقاء لأنها لم تتلوث بعد بأدران المدنية ولم تشرد بعيدا عن أمها الطبيعة التى أبدع صنعها الخالق عز وجل ٠ وهو التوجه الذى دفع بشاعر رومانسى كبير مثل الشاعر الانجليزى وليم وردزورث الى أن يقول فى قصيدة شهيرة له : « ان الطفل هو أبو الانسان » ٠ أى أن الانسان اذا ابتعد عن منابع طفولته فقد أباه الحقيقى فى هذه الحياة وحكم على نفسه باليتم الفعلى ٠ ولعل

الصور والرموز والاستعارات والايحاءات التى ترد فى قصيدة تيمور « ضحكات طفل » تجسد نفس التوجه الرومانسى بكل نشوته التى يستشعرها الانسان فى اقبال طفل عليه جعل الدنيا كلها تقبل عليه :

« طفل أتانى ضاحكا فرأيت من ضحكاته وجه الحياة تبسما
أصغى لها وكأننى مستقبل فى ظلمة الليل البهيم الأنجما
لو كان يسمعها مليك ظالم لبكى على أحكامه متندما
أو كان يرسمها المصور خلتها لجمالها وشى الربيع منمنما
تحنو له أوتار قلب مظلم لم يلق فى نور الحقيقة مغنما
والشاعر المطبوع يحسب أنها ألحان طير فى الرياض ترنما
وكأنها كخرير ماء بارد يطفى به الظمآن نيران الظما
وتعيد فى قلب الكبير شبابه وتزيده فى كل يوم أنعما
وترد فى بيت الحزين شموسه فكأنه من قبل لم يكن مظلما »

هذا المشهد الدرامى أو اللوحة التشكيلية توحى بألوانها وأضوائها وظلالها بأن فقدان البراءة كان أكبر خطأ مأسوى ارتكبته البشرية فى حق نفسها ٠ فقد ترتبت عليه كل صور الظلم والقهر والقبح والتدهور والانهيار والعجز والظلام والضياع والمراوغة والكذب والخداع ٠ فالبراءة ليست مجرد مفهوم قاصر على الطفولة بل هى قيمة تمتد لتشمل سنى العمر كلها اذا تمسك بها الانسان ولم تجرفه صراعات الحياة فى كهوفها وسراديبها المعتمة ٠ كذلك فهى ليست قاصرة على العلاقات الشخصية بين الأفراد بل يمكن أن تضىء الحياة الجمعية للوطن كله ، فاذا أنارت عقل الحاكم وقلبه فلن يسمح لنفسه بظلم الناس ٠ فهى الرقة والجمال والعذوبة والحنان والتلقائية والعفوية والصراحة والصدق والنقاء والود والحب وزوال كل الحواجز المصطنعة التى تفصل بين البشر ٠ انها البوتقة التى تنصهر فيها أخلاق البشر لتتألق ببريق معدنها الأصيل الثمين ٠

وبرغم أن القصيدة لاتزيد على تسعة أبيات فانها تكاد تحتوى الحياة كلها فى صورها وايقاعاتها ورموزها المتتابعة التى لايقرأ عنها القارىء بل يراها ويسمعها ويستشعرها بمجرد افتتاح المشهد باقبال الطفل ضاحكا ، وابتسام وجه الحياة ، وسطوع الأنجم فى ظلمة الليل البهيم ، والحاكم الجبار الباكى على أحكامه الظالمة ، والمصور المبدع لسحر الربيع فى لوحته ، ونور الحقيقة العازف على أوتار القلب المظلم ، والحان طير

الرياض فى مسامع الشاعر ، وخرير الماء البارد على قلب الظمآن ، وعودة أيام الشباب وأحلامه ، والشموس التى يتلاشى أمامها الظلام والحزن . انها سيمفونية الحياة عندما تتوهج وتتالق وتكشف عن وجههـا الجميل الرائــع .

وفى الواقع فليست ثمــة تناقض بين هذه القصــيدة والقصيدتين السابقتين ، ولكنه تعارض مثــل ذلك الذى نجــده بين مختلف الالحان فى العمل الموسيقى الناضج . ان من يقرأ ديــوان محمد تيمور يدرك أنه يشكل منظومة متكاملة تكاد تــرد فيه كل قصــيدة على قصيدة أخرى أو أكثر فى محاولة حميمة لاحتواء كل جوانب الحياة المتعارضة ، وتلمس أوجه التناغم فيما بينها بقدر الامكان ، واضفاء المعــانى والدلالات التى تجعلها جديرة بالارتباط بها والكفاح من أجلها . ولعل عناوين قصائده التى تشير الى المعادلات الموضوعية التى تجسدها ، توضح لنا أبعاد هذه المنظومة المتكاملة المتناغمةمثل : « شاب يحتضر ، الغريب الفقير ، ضحكات طفل ، الليل ، دمعة عين ، اللقيط ، النرجسة اليانعة ، القلب ، شجرة على شفا الموت ، الهرم الأكبر ، البلبل الصامت ، الشــاعر الغضبان ، النجــم الآفل ، ظلام النفس ، الذكرى ، أمس واليوم ، الليل أقبل ، الصــبح أقبل ، سلطان الليل ، الفجر الأول ، حكم الحب ، خواطر الوحــدة ، الدار الحزينة ، الضحايا ، صبرا فؤادى ، ويك قلبى ، الشفق ، الطائر السجين ، عرش الحداد ، زفرات الشباب ، الجرح الأول ، كما تشائين ، عبثا تبكى ، مولود الهموم ، حية الخاطر ، ليلى طويل ، أرجوحة اللاعب ، الريح ، أحن الى الأوجاع ، الظبى النافر ، نفثة مصدور ، يا قصر الهاجر ، دمع الشفق ، الوردة الذابلة .. الخ .

انها رموز ودلالات ومعان وصور مستمدة اما من الطبيعة الكونية أو الطبيعة البشرية ، وهما فى الواقع طبيعة واحــدة لأنه بدون الطبيعة البشرية لايمكن ادراك الطبيعة الكونية . فلولا عقــل الانسان وقلبه ، أو فكره وشعوره لكان الكون وجودا بلا ادراك . وهو ادراك لايتم الا بالتضاد بين الثنائيات مثل الوجود والعدم ، الحياة والموت ، النــور والظــلام ، النهار والليل ،الروح والمادة ، الضحك والدمع ، الفرح والحزن ، اللقاء والهجر ، الصــوت والصمت ، الشروق والمغيب ، النضارة والذبــول ... الخ . ومن هنا كانت الأصوات التى تفصح قصائد تيمور عنها لاتقل عن صوتين وذلك على النقيض من القصيدة العربيــة التقليدية التى تهتم بالصوت الواحد ، وغالبا ما يكون صوت الشاعر نفسه .

ولابد أن نسجل لمحمد تيمور ريادته فى توظيف القافية التى هاجمها بعد ذلك فى منتصف القرن أنصار الشعر الحديث أو شعر التفعيلة على

أساس أنها تفرض على الشاعر عمودا شعريا رتيبا يجبره فى كثير من الأحيان على افتعال بعض الحواشى والاضافات اللفظية لاكماله ، مما يشكل زوائد ونتوءات تصيب القصيدة بالترهل أو التسطيح أو التقريرية ٠ لكن تيمور حسم هذه القضية الفنية منذ أوائل هذا القرن على أساس أن الحل لايكمن فى حذف القافية والاستغناء عنها بل فى توظيفها بحيث يساهم ايقاعها فى بلورة المعنى والايحاء بالجو النفسى ٠ فالقافية المدودة فى « ضحكات طفل » تجعل المد الذى تنتهى به يوحى بالامتداد الى آفاق بعيدة تناسب الانفتاح والانطلاق والتفاؤل والبشر الذى تحفل به : « تبسما ، الأنجما ، متنغما ، منمنما ، مغنما ، ترنما ، الظما ، أنعما ، مظلما » فى حين توحى القافية الميمية فى « الغريب الفقير » بالبتر والصد والطرق المسدودة ٠

فى قصيدة « الليل » يتخذ تيمور من الليل معادلا موضوعيا للحياة بكل تناقضاتها التى تجمع فى طياتها الأسرار والهمسات والسهرات والأحزان والأنات والآهات ، وابتهالات أهل التقى ، وضحكات بنات الهوى ، ونفثات الصدور ، وكرب المظلومين ، ونشوة الحالمين ٠ وبرغم ظلمة الليل فان شموس الفكر لايحلو لها التوهج والتألق الا فى سوادها ٠ فعندما يخلو الأديب والمفكر فى هجعة الليل تزوره الخواطر ، وتتراقص حوله الأفكار اذ ليس هناك ضجيج أو زحام يمكن أن يشتتها بعيدا عن العقل والوجدان ٠

ويترك محمد تيمور العنان لقوة الدفع الموجودة فى المضمون كى تأخذ مداها ، وبالتالى تأخذ الشكل الفنى النابع من مضمونها والمتفاعل معه ٠ فليس هناك قالب مسبق لصب القصيدة فيه ، وليس هناك عدد محدد للأبيات التى تتدفق حتى نهاية قوة الدفع الموجودة فى القصيدة والتى لم تجعل من القافية قيدا على انطلاق الشاعر الذى قسم قصيدته الى قسمين ، الأول من سبعة أبيات وينتهى بتساؤل :

« هل يعجب العقل اذا ما رأى   فى ظلمة الليل شموس الفكر ؟ »

والقسم الثانى من ستة أبيات وينتهى أيضا بتساؤل عن هذا الليل العجيب التى يتحدى حكم القدر فيموت فى اليوم ويحيا به :

« يموت فى اليوم ويحيا به   هل يهزأ الليل بحكم القدر ؟ »

هذا التساؤل الفلسفى الذى تنتهى به القصيدة يجعل لها امتدادا داخل القارىء بعد الانتهاء من قراءتها ٠ فهو سؤال يثير التأمل والتفكير فى أسرار الكون ، وبذلك يكتسب القارىء دورا أكثر تجاوبا أو ايجابية من مجرد التلقى السلبى ٠

وقد أدى وعى تيمور الحاد بالشكل الفنى الى ريادته فى رفض تقسيم القصائد على أساس مضمونها أو أغراضها التى سادت قرونا طويلة تحت بنود الغزل والمدح والهجاء والرثاء والفخر والحماسة والزهد ··· الخ · أى أن القصائد كانت عند الشعراء مجرد قوالب أو أدوات للتعبير عن هذه الأغراض ، أما أشكالها الفنية وخصائصها الجمالية المتميزة فلم تكن فى الحسبان · أو بمعنى آخر كانت مجرد قنوات لتوصيل هذه الأغراض أو المضـــامين وتنتهى مهمتها بانتهاء عملية التوصـــيل هذه ، ولولا الوزن والقافية لنسيها الناس كما ينسون فى العصر الحديث نوعية المقالات أو أشكالها بمجرد التقاط الأفكار الواردة فيها ·

ويتجلى الشكل الفنى فى قصيدة « الليل » فى الوحدة الفنية التى تجعل الليل قاعدة لانطلاق كل الصور والرموز والايحاءات والاحساسات كى تصل الى أعمق الأوتار داخل المتلقى لتضرب عليها وتهزه وتثيره ثم تعود الى قاعدتها بألوان وظلال وأضـــواء ومعان ودلالات جديدة ، مما يجعل القصيدة تجربة جمالية مثيرة سواء على مستوى الفكر أو الشعور ، الفكر من خلال التساؤلات الفلســـفية والتأملات فى معانى الكون والحياة ، والشعور من خلال ألحان القبلات ، وهمس السهرات ، وبوح المحزون ، وحفيف الشجر ، وتغريد البلبل وقت السحر ، وطلوع البدر على أسرار الكون ، وهجعة الليل ، وشموس الفكر ، ومناجاة القمر من ذوى الصب ، وعيشة الضنك ، ومذاق الضجر ، وعيون البشر ·

فى قصيدة « دمعة عين » يمزج تيمور الرثاء بالغزل بالحنين الى الماضى بالبكاء على الأطلال بحيث يقدم لنا معزوفة زاخرة بالشجن الذى لا يثير الاكتئاب بقدر ما يثير التطهير والصفاء الذى يصل الى درجة التصوف ، وكأننا به يحاول اثبات مدى الافتعال الذى قسم الشعر العربى الى تلك الأغراض أو المضامين القابلة للتفاعل والالتحام فيما بينها طبقا لمتطلبات الشكل الفنى للقصيدة · فعلى الرغم من أن دمعة العين ناتجة عن حرقة القلب ، الا أنها قادرة على اطفاء جمرها طبقا للقانون الجدلى الذى تنهض عليه الحياة :

« يا قطر، قـــد اســـكنت فى القلب عاصـــفة الهيـــام
ذاقت عيـــونى بعـــد أن أرســـلت لـــذات المنـــام
وطـــردت من فـــكر الفتى المهجـــور أشـــباح الحمـــام
من أى نبـــع قـــد بعثـ ـت لعين صب لا تنـــام » ·

فقد منح الله للانسان الدموع للتنفيس عن البراكين التى تعتمل داخله · فهى تتدفق من ينابيع رحمته وتمنحه الفرصة للتأمل فى حكمته ·

وبذلك كان محمد تيمور طائرا مبكرا من طيور مدرسة الوجدان وأبولو والمهجر فى عقدى الثلاثينيات والأربعينيات ، لكن احساسه بالنشـوة الرومانسية التى اجتاحتهم كان أكثر مأسوية وشجنا ، وهى النشوة التى تلاشت من الشعر الحديث الذى استخدم مبدعوه الرومانسية لأسباب أكثر مأسوية تذكرنا بتلك التى ارتادها تيمور من قبل فى مطالع القرن ·

من هنا كانت النشوة الضائعة فى قصائد تيمور الرومانسية . ذلك أن الشاعر انتقل من دائرة انفعالاته الذاتية الى هموم عصره بصفة عامة · صحيح أنه يتكلم عن نفسه ومشاعره وآماله وآلامه وطموحاته واحباطاته . لكنه يتخذ من نفسه وحدة مصغرة للنفس الانسـانية ونقطة انطلاق فى قصائده ، حاول فيها قلبا وقالبا أن يعود الى الينابيع الصافية للوجود الانسانى الحق ، ثم الانطلاق منها الى آفاق جديدة تتحقق عندها قيم الخير والحق والجمال :

« يا وردة مـن جنـة   فيهـا الطهـارة والوئـام
كيف ارتضيت لقـاء ظلـ   ـمة دار ذل وانقسـام ؟
أحملـت فـى أوراقـك   البيضـاء أنـوار السـلام
مادمـت الا برهـة   ما الهجـر من طبع الـكرام
لـك فى الخـدود بقيـة   عنـوان صـب مسـتهام
وبنيت قبـرك فى قلـو   ب العاشـقين أولى السـقام
يا مـن قصـير عمـرها   لم يأت طيفك فى المنام » ·

فكل قصائد تيمور تعد تنويعات متعددة ومختلفة على نغمة رئيسية هى الحب بكل قيمه ومعانيه ودلالاته وآفاقه غير المحدودة · انه القيمة الأساسية التى يعيش الانسان لها وعليها ، فهى قد تتسبب له فى بعض المعاناة والعذاب فى مواجهته للقيم المضادة ، ومع ذلك لا يتخلى عنها أبدا لأنه يجد ذاته الحقيقية فيها ، ولولاها لما كان لوجوده معنى أصـلا · فالحب هو السلاح الذى يمنحه الارادة والصمود والاصرار والمعنى والتعاطف الانسانى فى كل مواجهة كل عوامل الاحباط والاندثار والانهيار والضياع والقهر والقسوة ، حب الانسان والوطن والحياة والطبيعة والكون ·

فى قصيدة « اللقيط » يعزف تيمور على أرتار التعاطف الانسانى الذى يجعل من الانسان انسانا حقيقيا ، فيجعل من النقيط معادلا موضوعيا لوصمة فى جبين المجتمع الذى أفرز مثل هذا البائس وتركه نهبا لأنياب التشرد والجوع والعرى والألم ، وهو الذى ولد بالأمس ليواجه الجحيم والموت دون ذنب جناه · فالوحوش فى الغابات والبرارى لا تترك فلذات

آكبادها الا عندما يشتد عودها وتصبح قادرة على خوض غمار الحياة . أما الانسان فيبدو أنه يملك في أعماقه بؤرة تنضح بقسوة أشد من قسوة الوحش . يبدأ تيمور قصيدته وقد أمسك بعدسة يرصد بها ما يجرى دون مقدمات :

« فوق الثرى أبصرته نائما — يئن من جوع وبرد شديد
عليه ثوب أبيض لم أجد — فى طيه أسرار ذاك الوليد
كأنه من حسنه وردة — ترشقها الحسناء بين النهود
تلفيه لا يعرف ما يبتغى — هل يعرف ابن الأمس ماذا يريد
يرنو الى ليل طويل السكرى — مسترحما ، والليل باغ عنيد
كأنه والليل من حوله — وفى ظلام الليل موت أكيد
سفينة تهوى بلا منقذ — وبحرها الجائش هذا الوجود » .

وبالاضافة الى نغمة الحزن المأسوى التى تسرى فى حنايا القصيدة ، فان تيمور يبحث عن زمن ضاع ومعه كل أحلام الانسان وآماله فى عالم يحكمه العدل والطهر والنقاء والبراءة والحب والتعاطف . ومع مأسوية هذه الصورة أو هذا المضمون فان الشاعر لايزال يتشبث بالأمل والاصرار على اعادة هذا الزمن حتى تكتسب الحياة معناها الحقيقى الذى لا يمكن أن يتواجد أو نلمسه فى وجود هذا اللقيط البائس . ان الانسانية قيمة كلية لا يمكن أن تتجزأ ، فاذا أصاب العفن عضوا فيها فانه سرعان ما يضرب فى جسدها كله ويصيبه بالتحلل ، ولا يملك أى انسان حقيقى أن يتبرأ منه :

« قد حرمته الأم تحنانها — والصدر والثدى ولثم الخدود
ينساه فى البؤس أب ظالم — فى دهره يحظى بعيش سعيد
يعيش لا يعرف من أهله — كأنه فيها شريد طريد
والله عار يا رجال النهى — أن يظلم القانون هذا الشهيد
العدل يا من شاقه وجهه — فى هذه الدنيا رهين القيود » .

ومن الواضح أن احساس تيمور بضرورة العدالة كرجل قانون قد امتزج بمنظوره كشاعر . ذلك أن العدالة كالانسانية كل لا يتجزأ . فالانسان لا يمكن أن يعاقب بهذه الوحشية على ذنب لم يقترفه ، ولذلك فالقصيدة صرخة شعرية لعل العالم يسمعها ويؤوب الى طبيعته الحانية المتدفقة « بلبن التعاطف الانسانى » على حد قول شكسبير . ويبدو أن

شحنة التعاطف الانسانى فى القصيدة كانت أكبر من أن تحتملها قافية واحدة من أولها الى آخرها ، فلجأ تيمور الى تنويعها حسبما يتطلب المعنى والصورة والرمز وان التزم بحرف « الدال » الذى يمكن أن يطمس معالم التنويع فى الوزن اذا لم يتسلح القارىء باليقظة : « شديد ، الوليد ، النهـــود ، يريد ، عنيد ، أكيد ، الوجود ، الحدود ، ســـعيد ، طريد ، الشهيد ، القيود » · بل انه لم يلتزم بنظام معين فى تنويع القافية بين أعداد محددة من الأبيـــات ، اذ يبدو أنه وضـــعها فى خدمة تلقائيته التعبيرية ·

فى قصيدة « النرجسة اليانعة فوق قبر الشاعر » نلتقى باحدى الذروات الرومانسية عند تيمور · لكنه لم يقع فى خطأ الرومانسيين التقليديين عندما كانوا يستمدون رموزهم وصورهم ودلالاتها من القصائد الرومانسية التى سبقتهم وكان لها فضل الريادة فى هذا المجال · ذلك أن الرومانسية فى جوهرها الحقيقى كانت حركة أدبية ثائرة على التقاليد الأدبية القديمة ومؤيدة لكل تجديد وانطلاق فى ميدان الأدب والدراسات الانسانية عامة · فلا جدال فى تمكن تيمور من الوزن والقافية ، لكنه لا يلزم نفسه التزاما صارما بالقافية نفسها فى القصيدة الواحدة كما وجدنا فى « اللقيط » ، حتى لا تضع قيدا على انطلاقه الشعرى ، ويضطر الى اضافة كلمات أو صور لمجرد اتساق القافية وليس لوظيفتها الشعرية داخل بناء القصيدة · فالمفروض فى القافية أن تكون فى خدمة القصيدة وليس العكس ، ولذلك من حق الشاعر أن يتخلص من القافيه الواحدة اذا تحولت الى عبء على كاهل قصيدته · فالقصيدة بناء حى متفاعل وليست مجرد عمود منظوم ·

ومع ذلك فان براعة تيمور فى استخدام القافية الموحدة فى قصيدة « النرجسة اليانعة فوق قبر الشاعر » لم يصبها بأية رتابة · ذلك أن التنوع فى استخدام الصور وتوظيف الرموز وايراد الدلالات والمعانى جعل القصيدة تنبض بالحياة برغم أن مضمونها دار حول موت الشاعر · وفى الوقت نفسه لم يلجأ تيمور الى استيراد الدلالات الثابتة والرموز الجاهزة والصور التقليدية التى اشتهر بها رواد الرومانســـية ، بحيث تجنب الوقوع فى خطأ التكرار والرتابة والملل والمعانى المستهلكة · فهو لا يضمن قصيدته الا كل ما له وظيفة فى بنائها وتطويرها ، بحيث يصعب علينا أن نرصد له قاموســـا شعريا محددا ومقننا ، بل ان الصورة الرومانســـية التقليدية تبدو جديدة متى أدمجها فى الســـياق · وهو ما نلمسه فى « النرجسة اليانعة » الحافلة بالبكاء على الأطلال ، واللهفة على الشاعر الراحل ، واريج الحبيب الهاجر ، وشهيد الخط العاثر وغير ذلك من

الدلالات الرومانسية الشهيرة التى تبدو جديدة فى هذا السياق الشعرى المتدفق بلا عوائق ·

وهذه القصيدة تصور رحيل شاعر شاب بشفافية رومانسية عجيبة تردد أصداء سبقت في قصيدة « شاب يحتضر » وهى أيضـا تثير تساؤلا لا يمكن تجاهله : هل كان تيمور يتنبأ برحيله المبكر وهو لم يتم بعد الثلاثين من عمره ؟! وقبله رحل شعراء رومانسيون فى عمر الزهور مثل لورد بايرون وبيرسى شيللى وجون كيتس ، وتناولوا فى أشعارهم نفس « التيمات » التى سيطرت على تيمور بعد ذلك وفى مقدمتها محاولة الاطلال المحموم على عالم الخلود · انه تساؤل يصعب الاجابة عنه بيقين ، لكنه فى الوقت نفسه جدير بالتأمل ، وخاصة أن قصائد تيمور مثيرة لمثل هذه التأمـلات :

« يا زهـــرة تنـــمو وتيـ نع فـــوق قبر الشـــــاعر
لا غـــرو ان غـــذا شـــبا بك منـــه حســـن الخـــاطر
فالشـــعر يبعث كالزهـــو ر من الجمـــال البـــاهر
هـــلا حمـــلت لروحـــه أرج الحبيـــب الهـــاجر ؟
حرمتـــه صـــفو حيـــاته ألحـــاظ ظبـــى نافـــر
فعـــلام تـــرمى قلبـــه بســـهام لحـــظ فاتر ؟ » ·

ومهما بلغت الأحزان بالرومانســـيين واستبدت بهم ، فان عزاءهم وسلواهم هناك دائما بين أحضان الطبيعة التى قد تبدو فى عيون الآخرين صماء لا تبين ، لكنها فى عيونهم كتب مفتوحة بآيات البرد والسلام على لسعة القلوب الملهوفة ، وأوتار مشدودة بأعذب الألحان وان كانت حزينة ، وبدفقات حياة جديدة من بين أطلال الفناء · فالنرجسة تنمو وتينع فوق قبر الشاعر ، فالحياة فى أكثر صورها وداعة ورقة ورهافة وعذوبة قادرة على مواجهة الموت والخروج من براثنه منتصرة ، وان كان انتصارا مؤقتا ، مثل الانتصار الذى أنجزه الشـــاعر الذى مات لكنه ترك شعرا يتحدى الموت · انه الشعر الذى يجسد الجمال الذى يتألق فى النرجسة اليانعة فوق القبر :

« يا بيت شـــعر من فتى أضـــحى رهين حفـــائر
قد أخرجته من الثرى نفثـــات ذاك الســـاحر
ياقبـــلة جـــاءته من ملـــك كريـــم طـــاهر
نزلت تؤانس فى التـــرا ب شـــهيد حـــظ عاثر

انى أخالك فى النهـــا ر شـــعاع حب زاهر
وأخـــال أنك فى الدجى عين المحـــب الســـاهر
أنت ابتســـامة غـــادة لقـــدوم صـــب زائر
تحوى خفايا الحسن تكـ شـفها لعين الناظر » ٠

فعلى الرغم من الجو الحزين الذى تشيعه القصيدة فى النفس ، فان كل مظاهر العدم تدخل فى جدلية مع الوجود المتمثل فى النرجسة ، والجمال الباهر ، وأرج الحبيب الهاجر ، وألحاظ الظبى النافر ، ونفثات الساحر ، وشعاع الحب الزاهر ، وابتسامة الغادة ، وخفايا الحسن التى تتكشف لعين الناظر ٠ ومن الواضح ان دلالات هذه العناصر والصور والرموز تنبع من نسيج القصيدة وتتطور مع سياقها ، والعلاقات الجديدة التى نشأت بين هذه العناصر جعلتها تبدو جديدة كل الجدة وكأننا نقرأها ونحسها لأول مرة ، اذ تحولت الى خلايا نابضة فى جسم حى ٠ فالشاعر لا يقرر شيئا وانما يترك الكلام والتعبير لهذه العناصر الحية لتفاعلها المستمر بطول القصيدة من خلال الجدليات والمواجهات الدائرة فيما بينها ٠

فى قصيدة « القلب » يتخذ تيمور من القلب معادلا موضوعيا لذلك الجزء الحيوى من الانسان الذى كلما حاول أن يدرك كنهه ازداد حيرة برغم أنه رفيق العمر كله ٠ وحاول تيمور أن يجسد هذه الحيرة من خلال تقطيع القصيدة الى أربعة أبيات ثم بيت وحيد منفصل نتلوه أربعة أبيات ثم بيت ختامى منفصل مع الاحتفاظ بنفس القافية على النحو التالى :

« موضع الوجدان فى أجســـامنا ودليـــلا للرزايا والنعـــم
لم تحكم فيك أسياف العدا وبك المحبوب يا قلب احتكم
لم يخفف عنك نيران الجفـا غير دمع فوق خدى انسجم

★★★

رحمة بالقـــلب يا ربى اذا ما ظلام اليأس بالقلب التطم

★★★

يا مقر الحب يا نبع النهى أنت ميدان التصـــافى والألم
كتبت أقلام تذكار الهـــوى فيـــك أسرار الغرام المنصرم
لم تنل منك المساوى غير ما نالت النيران من بحر خضـــم
لم يروعك خليـــل خـــائن اذ وفاء الناس حلم لا يتم

★★★

منك سعدي وشقائي لا تكن قاسيا ، اذ أنت خصمي والحكم »

فالقلب في مفهوم تيمور هو مجمع تناقضات الحياة وجدلياتها التي لا تهدأ ، ولذلك من الصعب ادراك كنهه لأن منه تنبع الرزايا والنعم . قد يكون جبارا وطاغيا ومكتسحا في حومة الوغى ولا تناله سيوف الأعداء وأسلحتهم ، لكن محبوبا رهيفا ، رقيقا ، وديعا ، حالما يمكن أن يتحكم فيه بلمسة من سحره . وبرغم جبروت القلب فانه لا يحتمل نيران الجفاء والصد والهجر ، ولا يجد عزاء الا في الدموع المنهمرة على الخدين كالأطفال ، والابتهال الى الله كي يرحمه من أمواج اليأس المظلم التي تلطمه بلا رحمة . فلا ملجأ للانسان سوى قلبه مقر الحب والصفاء برغم الألم الذي قد يلم به ، ومستودع الذكريات التي تحيي في الوجدان أصداء الغرام المنصرم وأسراره . وبرغم رقته ورهافته فانه قادر على الصمود في وجه المساوىء والطعنات الغادرة التي لا تنال منه غير ما تنال النيران من بحر خضم .

والقلب ليس طاقة عمياء تندفع بلا روية وراء الشطحات والأهواء كما قد يتصور بعض الرومانسيين ، بل هو طاقة مفكرة وواعية ومدركة لتناقضات النفس البشرية . وهذا يدل على نظرة تيمور الشاملة الى الوجود الانساني الحق الذي لا يحتمل الفصل بين القلب والعقل أو بين العاطفة والفكر . فهما يشكلان منظومة تأبى الانفصال أو الفصام ، فالانسان الناضج لا يمكن أن يفكر بدون عاطفة ولا يمكن أن ينفعل بدون فكر . فالعاطفة هي الوقود الذي يشعل نيران الفكر الذي يحولها بدوره الى طاقة موجهة نحو أهداف محددة . ولذلك فالقلب في هذه القصيدة لم تروعه خيانة خليل ، لأنه يدرك بوعيه العقلاني العميق أن وفاء الناس حلم لا يتم .

ثم يأتي البيت الختامي في القصيدة ليلخص على طريقة السوناتا في الموسيقى العمود الفقري لموضوعها الأساسي الذي يجسد الجدلية أو الازدواجية أو الطبيعة المتناقضة للنفس البشرية حيث يلتحم داخل القلب الشقاء بالسعادة ، فيدخل الانسان في حيرة قد تفقده السيطرة على مقدراته ، ولذلك يرجوه ألا يكون قاسيا عليه لأنه الخصم والحكم . فيمكن أن يكون خصما لصاحبه عندما ينحاز للمحبوب الهاجر القاسي ضده محاولا أن يلغي وعيه العقلاني ويجعل منه تابعا ذليلا له . والانسان الناضج يرجو قلبه أن يكون حكما موضوعيا بينه وبين المحبوب ، أي أن ينتقل به من مرحلة الانفعال الجارف الى مرتبة الحكم العقلاني حتى تتضح الأمور وينقشع الضباب فيستطيع أن يحل المعادلة الصعبة بين الحب والكبرياء .

والقصيدة تتراوح بين السرد الشعري بكل صوره ورموزه وذلك بضمير المتكلم ثم تنتقل الى ضمير المخاطب حين يناجي الشاعر ربه وقلبه

معبرا عن ضعفه في مواجهة خفقاته التي يمكن أن تزلزل كيانه · وهذا التراوح بين ضمير المتكلم وضمير المخاطب يمنح القصيدة حيوية درامية توحي بالشد والجذب والصراع بين انفعال الرغبة وارادة العقل التي ترجح كفتها في ثنايا القصيدة لقدرة القلب الواعي على الصمود في وجه المساوىء والخيانات والطعنات الغادرة ·

في قصيدة « شجرة على شفا الموت » يعود الاحساس الرومانسي الممض بسطوة العدم للسيطرة على مفردات تيمور التي تجسد دلالات الحتمية القدرية التي تحيط بكل الأحياء وتتربص بها الى أن تقضي عليها ان عاجلا أو آجلا · ولذلك فان رمز الشجرة يمتد ليشمل كل من به نبض ، ويثير من الأفكار والعواطف ما يمكن أن يشمل الكون كله · ولما كانت كل عاطفة ترتبط بعديد من التداعيات التي تمس كل انسان ، وبعديد من الصور التي تستثير عند ذكرها عاطفة مشابهة عند القارئ ، فان الشاعر يجسد هذه الصور والتداعيات لتمنح عاطفتها كيانا له عمقه واتساعه وأبعاده القادرة على احتواء القارىء الذي يمكن أن يكون قد مارس عاطفة مشابهة في جوهرها وان اختلفت في مظهرها · وبذلك كان محمد تيمور ، برغم رومانسيته الشعرية ، سباقا الى تحقيق فكرة ت · س · اليوت عن المعادل الموضوعي من خلال تجسيده للتداعيات والصور التي تتفاعل من بداية القصيدة حتى نهايتها ، وهي الفكرة التي اوردها اليوت في مقالته الشهيرة « التقاليد والموهبة الفردية » التي نشرت عام ١٩١٩ ، أي في نفس الفترة التي أبدع فيه تيمور شعره ، مما يدل على آفاق الريادة التي استطاع أن يبلغها خاصة عندما ندرك أن نظرية المعادل الموضوعي كانت تحولا جذريا في النقد الأدبي خاصة والفني عامة من المرحلة الرومانسية الانطباعية الى المرحلة الكلاسيكية الموضوعية · كان احساسه بالصورة حادا وموحيا دون أي شرح أو تقرير :

« أوراقها فوق الثرى آمال صب يائس
والساق بين الزرع تحسبه جبين العابس
وكأنها لسوادها شبح الفقير البائس
مهجورة من طيرها والطير خير مؤانس
فكأنما وكناتها دمن بليل دامس
سكتت وكان حفيفها نغم الحبيب الهامس
صماء لم تعبأ لزمجرة السحاب الراجس
كلا ولاحنت لطير ناح فوق غرائس

كانت تبـــاب جلالهـــا   عين الشـــجاع الفـارس

وغـــدا ســـتفطعها وتقـ   ـلعها يمين الغـارس »

وتوحى القافية السينية بالهمس ثم السكون الذى يلف الوجود مع موت الشجرة · ومما يمنح القصيدة حيوية درامية أن الشجرة لم تمت بعد وانما هى فى لحظاتها الأخيرة المثيرة لأحاسيس الرهبة والمأساة ، لحظات مأسوية درامية تجسد الانتقال من البقاء الى الفناء ، من الوجود الى العدم ، من الحياة الى الموت ، من النور الى الظلام ، من الصوت والضجيج الى الصمت والسكون الذى تعبر عنه القافية السينية · فمن المعروف فى علم الصوتيات أن صوت حرف السين يوحى بالصمت والسكون والرهبة والليل · وقد استخدمه الشعراء فى مختلف اللغات للايحاء بهذا الاحساس لأن الأصوات البشرية مشتركة فى كل اللغات عبر العصور ·

والمقارنة أو الجدلية بين ماضى الشجرة وحاضرها ، أو بين حياتها ونهايتها تشكل العمود الفقرى للقصيدة · فهى الآن ساكتة ساكنة بعد صوت حفيفها الذى كان نغم الحبيب الهامس ، وأصبحت صماء لأنها لم تعد تعبأ لزمجرة السحاب الراجس أو تحن لنواح الطير · كان جلالها مهيبا فى عين الفارس الشجاع والآن فى طريقها للقطع والاقتلاع · انها دورة الحياة الحتمية : ميلاد وطفولة وشباب ونضج وشيخوخة ثم موت ، جسدها تيمور فى شجرة قد يمر عليها الانسان دون أن يلقى اليها بنظرة عابرة · انها فلسفة وحدة الوجود التى تزعمها الشاعر الأمريكى والت ويتمان فى القرن التاسع عشر والتى أكدت أنه من الممكن اكتشـاف قانون الوجود فى أصغر المخلوقات شأنا وليس فقط فى أضخمها وأعظمها ·

فى قصيدة « الهرم الأكبر » لا يتغنى تيمور بالماضى المجيد للوطن بالأسلوب التقليدى الذى اشتهر به الرومانسيون ، ولا بأسلوب العنتريات القبلية التى ضج بها الشعر العربى القديم ، أو بدافع من الذات القومية المتضخمة ، بل توغل ببصيرته الثاقبة الى الجوهر الحضارى الحقيقى الذى لم تعد العيون تراه نتيجة للتراكمات والرواسب والتكلسات التى طمرته عبر العصور ، مستغلا فى ذلك نفس المقارنة أو الجدلية بين ماضى المجد التليد وحاضر المجد الضائع · فالهرم لا يبدو عملاقا شامخا بقدر ما يبدو مسدد النظرة فى قومه ، مهشم المفرق ، عارى الجسد ، مقطب الوجه ، حليف الكمد بعد أن عاصر الماضى ثم رأى الحاضر ·

والقصيدة عبارة عن مشاهد متتابعة ، وحوارات ومناجات تغير دائما من زاوية الرؤية والتأمل · وهذه التحولات أدت أيضا الى تقسيم القصيدة الى أربعة أقسام مع الاحتفاظ بنفس القافية · القسم الأول مكون من أحد عشر بيتا ، وكل من القسم الثانى والثالث من أربعة أبيات ، أما القسم

الرابع والأخير فيتكون من بيتين يلخصان أو يؤكدان المعنى الحضارى الذى بلورته القصـــيدة من خـــلال التوازى أو المواجهه الجدلية بين الماضي والحاضر ·

والقصيدة تتميز بالوحدة الفنية التى يصعب معها اقتطاع بيت منها والحديث عنه بمفرده · فكل بيت يسلم الفكرة والاحساس للذى يليه حتى يصل الى البيتين الأخيرين اللذين هما بمثابة النهاية الحتمية للقصيدة · فالموضوع برمته يرفض التغنى بالماضى الذى من شأنه التعمية أو التغطية على سلبيات الحاضر الذى يتوازى مع الماضى فى القصيدة بيتا بيتا · ومن الواضح أن الاتجاه الواقعى الذى سيطر على مسرحيات تيموز يبرز بوضوح فى هذه القصيدة التى تؤكد أن التغنى بأمجاد الماضى قد يغنى عن العمل الدؤوب من أجل استعادة هذه الأمجاد · وهذه فى حد ذاتها كارثة ، ولذلك يبدو الهرم الأكبر :

« منكد الحــظ كثير الجــلد ... يخـــاله الرائى خيـــال الأبد
مســـدد النظرة فى قومـــه ... مهشم المفرق عارى الجســـد
لم تبكه الأشـــجان لـــكنه ... مقطب الوجـــه حليف الكمد
قد أرسل النيل رسولا له ... يبحث عن مجد قديم فقـــد
كتـــاب تاريخ قرأنا بـــه ... عن مصر أهـــوالا تهد الجلد
أعـــادت اللاهى إلى رشـــده ... وأوقدت فى القلب نارا تقد
ويجتلى النـــاظر من بابـــه ... فى ظلمة الليل شعاع الرشد
ومصر لا تعـــرف الا بـــه ... كأنه عنـــوان هذا البـــلد
لســـانه أبـــكم لـــكنما ... تخـــاله يصرخ فيمن رقد :
« من نام عن نيل العلا ما أرتقى ... ومن مشى فى الأرض سعيا وجد
وصاحب الهمة يعـــلو بهـــا ... وكل كســـلان عـــدو ألد »

وينتهى هنا المقطع الأول من القصيدة الذى بدا فيه الهرم الأكبر من زاوية جديدة وواقعية جعلت منه كائنا خالدا وشاهدا على ما يفعله أبناء وطنه عبر القرون · وهو ليس من النوع الذى يقهره الحزن ، وتبكيه الأشجان وينعى الماضى ، بل يعتريه الغضب على ما آلت اليه أحوال وطنه · وبرغم أنه رابض فى مكانه لا يستطيع التحرك والاطلاع على ما يدور فى أرجاء وطنه من سلبيات أو ايجابيات ، فانه أرسل النيل الذى يخترق البلاد كلها فى رحلته الخالدة باحثا عن المجد القديم فلم يجده · ومع ذلك لم يفقد الهرم الأمل فى عزيمة الأحفاد اذ أنه فى نظرهم كتاب تاريخ حى يحكى الأهوال والأمجاد التى مرت بها مصر ، فيعيد اللاهى الى رشده ، ويوقد

فى القلب نارا تصهر الارادة القومية وتحيلها الى طاقة للبناء • وبرغم فنبه المعتم كظلمة الليل فان من ينظر من بابه يرى شعاع الرشد والعقل والعلم والوعى • وهى النظرة الازدواجية أو الجدلية التى أغرم بها تيمور فى شعره ، اذ أن النور يمكن أن يصدر عن الظلمة أو العكس ، وذلك طبقا لارادة الناظر ووعيه وعزيمته على التنوير ، أما النور الذى يسقط على قلوب مقفلة أو عيون غير مبصرة فكأنه لم يكن • فاذا كان نور البصر يسقط على الانسان من خارجه فان نور البصيرة يشع من داخله فيرى فى عتمة الماضى الذى طوته القرون اشـعاعات مبهرة يسـتضىء بها فى زحفه نحو المســتقبل •

وعندما يشبه تيمور الهرم بأنه عنوان مصر لانها لا تعرف الا به ، فهو يلمح من طرف خفى ضرورة أن يكون العنوان صحيحا حتى لا يضل الناس طريقهم اليها • واذا كان الهرم عنوان مصر فلابد أن تكون هى على مستوى أمجاده الغابرة اذ أن كل انسان يعيش فى العنوان اللائق والجدير به • واذا كان الكتاب يقرأ من عنوانه ، فلابد أن تقرأ مصر من هرمها بشرط أن يكون العنوان دليلا صــادقا وامينا الى ما يحمله الكتاب بين صفحاته • فلا يعقل أن يخدع الناس فى عنوان حضارى رفيع ثم يقلبون الكتاب فيجدون أفكارا عفا عليها الزمن ، وتفاهات وخرافات وسلبيات لا حصر لها ، وكأن العنوان فى واد والكتاب كله فى واد آخر •

ثم يعود تيمور الى ثنائياته أو جدلياته المفضلة فتصدر الصرخة عن لسان أبكم • فلم يحدث أن تكلم الهرم أو صرخ لكن وجوده نفسه أعلى صرخة فى آذان الراقدين أو النائمين أو المنومين كى ينهضوا من سباتهم ، فالحياة يقظة دائمة ، وسعى دؤوب ، وهمة عالية ، وصعود دائم • ومن يتقاعس أو يتكاسل أو يتوانى فلن يلوم الا نفسه • فالكسل ألد أعداء التقدم الحضارى • وهذه الصرخة نوع من الحوار الدرامى بين الماضى والحاضر لعله يصل الى نوع من التفاهم بينهما بعد أن انقطعت الصلة بينهما أو كادت •

وتنتقل القصيدة فى المقطع التالى الى مشهد من الماضى حين :

« يطوف فى أرجائه صــارخا   جيش من الأرواح جم العدد
أرواح فرعـون وأنصــاره   من شيدوا مجدا متين العمد » •

لكنه مشهد سيريالى يمزج الماضى بالحاضر فى لوحة تشكيلية أو توليفة درامية موحية بآفاق متعددة • فقد جاءت الأرواح من الماضى على شكل جيش جم العدد تطوف فى أرجائه وتصرخ من هول ما ترى ، فلا يعقل أن يشيد فرعون وأنصاره هذا المجد العتيد ثم يعمل أحفادهم على اهداره بهذا الشــكل :

« أضـــاعه أبناؤهم بعـــدهم   وعز مجـــد ضـــائع لا يرد
ياليتنـــا نرجع مجـــدا مضى   لا تغرب الحيلة عمن يجد » .

ثم تنتقل القصيدة الى المقطع الثالث ليقدم تيمور مشهدا من الحاضر يدل على المدى الذى بلغه الأبناء أو الأحفاد فى اهدار معنى الهرم الأكبر أو عجزهم عن ادراك واستيعاب أبعاده وأعماقه . فلم تعد له وظيفة فى حياتنا سوى الصعود الأحمق والهبوط السخيف على أحجاره ، وكأننا نحاول أن نمارس استبدادنا عليه بعد أن خضعنا لاستبداد المحتل الأجنبى ، فى حين أنه قبر والقبور لها حرمتها ، بل انه ضريح لأحد ملوك مصر العظام جدير بالتبجيل والاحترام اللائقين بمسلك المتحضرين :

« تدوسه الزوار من هابط   أو صاعد غر عليه صـــعد
قد استبدوا ونســـوا مجـــده   (كأنما القادر من يســـتبد)
كأنه لـــم يك قبر الـــذى   كان أخا مجـــد بعيد الأمد
حق على الزوار أن يســـجدوا   يا سعد من فى ظله قد سجد » .

وينتهى المقطع الثالث ليبدأ المقطع الرابع والأخير محاولا تلخيص أو تكثيف الشحنة الفكرية والانفعالية التى فجرتها القصيدة ، حتى يرسخ فى ذهن القارىء ووجدانه الانطبـــاع الأخير من هذه التجربة الشـــعرية والجمالية التى مر بها . فالسرد الشعرى يتحول من ضمير المتكلم الى ضمير المخاطب فى خطاب حضارى ملحمى يذكرنا ببعض مواقف بريخت المسرحيـــة :

« يا دارس التاريخ قف خاشـــعا   فعمدة التاريخ هذا الأســـد
يا باحثا عن مجد دهر مضى   وجدت فى الأهرام ما تفتقـــد » .

بهذه القصيدة وقصائد أخرى استطاع محمد تيمور أن يثبت أنه لا توجد لغة شعرية وأخرى غير شعرية ، وانما اللغة السلسلة ، السهلة ، التلقائية ، الرقراقة ، الخفيفة على الآذان هى التى يمكن أن تصبح لغة شعرية بمجرد دخولها فى سياق شعرى والتحامها به . فقد أغرم الشعراء القدامى سواء فى العربية أو فى لغات أخرى بما أسموه بالمعجم الشعرى الذى استوعب من الألفاظ والمفردات والمعانى والدلالات ما اعتاد الشعراء استخدامه فى مختلف أغراض الشعر ، خاصة شعر المناسبات ، ولفظ فى الوقت نفســـه ألفاظا ومفردات ومعانى اعتبرها ركيكة وغير جديرة بالدخول فى لغة الشعر الجليلة . فلم يكن يصح مثلا استخدام الألفاظ الشائعة على ألسنة الناس ، خاصة الطبقات الكادحة منهم ، أو استخدام ألفاظ الغزل الرقيق فى قصيدة فى الفخر أو الحماسة ، ناهيك عن معجم

الهجاء الشعرى فى مواجهة معجم المدح اذ يجب الا تنتقل أية لفظة من هذا لذاك والا قلب المعنى رأسا على عقب ·

وكانت النتيجة أن أصبح هناك معجم لكل غرض من أغراض الشعر لا يصح أن يتخطاه الشاعر ، مما أدى الى استهلاك المفردات والمعانى وتكرارها خاصة عند الشعراء من متوسطى الموهبة أو العاجزين عن انتاج دلالات جديدة للمعانى القديمة أو معان جديدة للألفاظ التقليدية · وخاصة أن الشعر عبر عصور عديدة وفى لغات كثيرة ، وليس فى العربية فحسب ، كان مرتبطا سواء بالمناسبات الشخصية أو المناسبات القومية ، ولم يدرك الشعراء سوى فى العصر الحديث أن الشعر ليس مجرد تعبير أو تصوير أو تعليق على المناسبة والا ضاعت قيمته الفكرية والفنية بمجرد تحول هذه المناسبة الى لحظة تاريخية ماضية ، ذلك أن المناسبة المؤقتة هى مجرد مادة خام بين يدى الشاعر كى يصوغها فى قصيدة تخلد على مر الزمن حتى لو انفصلت عن المناسبة ولم تعد محل اهتمام الناس الذى سينصب على القصيدة لأنها انتقلت بالمناسبة من الخاص الى العام ، ومن العابر الى الدائم ، ومن المحلى الى الانسانى ·

وقد كان تيمور واعيا بهذه الحقيقة الجمالية والنقدية بحيث يصعب أن نربط بين أية قصيدة له والمناسبة التى دعته الى كتابتها · فلابد أنه كتب قصيدة « الهرم الأكبر » بعد زيارة له تدل عليها المشاهد التى سجلها بالعين التى تحاكى عين الكاميرا ، لكن القصيدة لم تتحول الى تسـجيل للزيارة والمشاهدة ، بل خرج منها بقضية حضارية تمس صميم الوطن ومستقبله ، وهى قضية كل زمان وعصر لأن التقدم الحضارى هو قضية الانسان فى كل زمان ومكان · وفى الوقت نفسه لم تتحول القصيدة الى مجرد عرض لهذه القضية ، بل اعتنى الشاعر بعناصرها الجمالية وبنائها الدرامى وشـكلها الفنى بحيث خاطبت القارىء بالصـور والرموز والاستعارات والتشبيهات والمشـاهد الدرامية التى تجمع بين الواقعية والتعبيرية والسيريالية فى أقل حيز لفظى ممكن ، ومشحون بأكبر طاقة من الايحاءات والاثارات والأفكار والتأملات ·

كذلك لابد أن نسجل لمحمد تيمور تمكنه من تحويل اللغة السلسة العادية الى لغة شعرية بمجرد التحامها بنسيج القصيدة وسياقها · فالألفاظ والمفردات التى يوظفها فى قصائده نجدها فى مقالات الصحف والمجلات بل وربما فى الحديث اليومى للأفراد . لكن بمجرد نظمها فى القصيدة اكتسبت دلالات وايحاءات مستمدة من السياق ، بحيث يصعب الحديث عن لفظ أو مفردة أو صورة أو رمز دون الرجوع الى سياق القصيدة · وفى الوقت نفسه لم تقف هذه اللغة السلسة ، الشفافة ، الرقراقة حاجزا بين القارىء والقصيدة مثلما تفعل اللغة الصماء ذات القوالب الجاهزة والتعبيرات

المتقعرة والمفردات المتحجرة الكفيلة بتحويل المتعة الجمالية التى تمارسها القصيدة على القارىء الى معاناة ثقيلة نتيجة البحث عن المعنى فى بطن الشاعر ، فى حين أن الشاعر الموهوب يدرك جيدا أن المعنى فى بطن القصيدة وصورها ورموزها وايحاءاتها · والشعر الحقيقى هو متعة قبل أن يكون معاناة للقارىء ·

وهذه التوجهات الشعرية والجمالية تميز معظم قصائد تيمور التى يمكن أن تتسلل الى وجدان القارىء وعقله مهما كان حظه متواضعا من الثقافة · وهذه كانت دائما سمة مميزة لكبار الشعراء من أمثال امرىء القيس والمعرى والمتنبى وبشار وأبى نواس وأبى تمام والبحترى وابن الرومى والبارودى وشوقى وحافظ ابراهيم وغيرهم · كانوا يبدعون دائما السهل الممتنع الذى يشكل وجدان الناس وفكرهم عبر العصور وفى مختلف البقاع · كانت اللغة بين أصابعهم كغدير مياه متدفق فى عذوبة ليروى القلوب العطشى الى الرؤية الثاقبة والاحساس الجمالى الممتع ·

فى قصيدة « البلبل الصامت » يعود محمد تيمور الى مملكته الرومانسية ليذكرنا بعشق الرومانسيين لعناصر الطبيعة ، فيفعل مع بلبله الصامت ما فعله شيللى من قبل مع « القبرة » وما فعله كيتس مع « العندليب » ودى موسيه مع « نجم المساء » ···· الخ · فالشاعر الرومانسى يقتبس من الطبيعة أحد رموزها لكى يركز عليه كل الأضواء ، ويتوغل فى عالمه حتى يكتشف أنه كون صغير يحمل فى طياته نموذجا مصغرا للطبيعة الكبرى كلها ، وهو ما يعرف فى الفلسفة بمذهب وحدة الكون · فالبلبل عند تيمور رمز للكون كله ، ومعناه ودلالته وروعته التى تضفى على الشاعر سعادة غامرة تصل الى حد النشوة التى يفتقدها فى حياته اليومية الضيقة المحدودة التى تصيبه بالاكتئاب والاختناق :

« مضى زمان كنت مسعده	وجاء دهر الهم والتعس
فشربت كأس الحزن مكتئبا	حتى جرعت صبابة الكأس
أثرت قلبا كله شجن	سكنته دهرا ظلمة البؤس
آنسته وأزلت وحشته	ياويح ما فى القلب من أنس
وهجرته فبكاك فى جزع	متهدما كالمربع الدرس
علك تشجى فى الثرى طربا	أرواح قوم فى الثرى خرس »

ان مأساة الشاعر هنا أن البلبل قد صمت لأنه رحل عن هذا العالم الذى صدح فيه بالألحان مغتبطا ، فسرت الغبطة فى الشاعر وفى الكون أجمع · كان زينة البستان ونبع الحب ونجم العرس الذى ترقص فيه

الطبيعة نشوى . ولو بلغت ألحانه الشمس وانصتت اليها جيدا لتوقفت عن دورتها جزلى ، فالكون كله يصغى الى الحانه سواء تلك التى كان يجهر بها أو يهمس . والآن وقد رحل فقد فقدت الدنيا مذاقها وخيمت عليها الكآبة ، ولم يجد الشاعر سلوى الا فى استعادة ألحانه البهيجة فى قلبه وأذنه . فالقيمة الجمالية اذا اندثر جانبها المادى فإن جانبها الروحى يظل حيا فى وجدان محبيها .

وقد أدى هذا الحزن الرومانسى المسيطر على أشعار محمد تيمور الى اتجاه عدمى غارق فى التشاؤم والضيق بالحياة والبشر بل والطبيعة البشرية الفاسدة . ولعل هذا الاتجاه يرجع الى تأثر تيمور بمدرسة الواقعية النقدية التى ركزت على الجانب المظلم من النفس البشرية ، فلم تر منها سوى الغدر والخيانة والكآبة والظلام والارتياب والسراب ... الخ . ومن يطلع على هذا الجانب المتجهم من شعر تيمور يكاد لا يصدق أنه هو نفسه الذى كتب مسرحياته الصاخبة بالفكاهة والدعابة والمرح والسخرية والتهكم والكوميديا بل وعشق الحياة . لكن هذا لا يعد تناقضا بقدر ما يعد خصوبة وثراء لأن الأدب يرصد الحياة بكل متناقضاتها وتقلباتها ثم يجسدها فى أعمال أدبية تجعل الناس أكثر قدرة على التعرف عليها وادراك كنهها بقدر الامكان .

ويبدو أن تيمور بحسه الدرامى العميق قد أدرك أن المسرح كتجمع بشرى لا يحتمل هذه الجهامة والكآبة والجيشان العاطفى ، بل هو محفل زاخر بالضحك والبهجة والتسلية من ناحية والتفكير والتأمل والسخرية من جهة أخرى . انه أداة فنية ودرامية لمواجهة المجتمع ككل . أما الشعر فهو علاقة شخصية جدا بين القصيدة والقارىء الذى يمكن أن يعيد قراءتها مرات ، أو يركز على أبيات أو صور معينة ، أو يرجع لها متى شاء . ويمكن أن يترك عواطفه وانفعالاته تتدفق ما شاء لها التدفق ، خاصة عندما يكون الحزن الذى تجسده القصيدة من النوع الذى يطهر النفس ويرتفع بها الى درجة من الشفافية الصوفية ، وليس ذلك الحزن الذى يبعث الاكتئاب والاحساس القاتل بالعدم .

وأحيانا يمتزج الحزن بالغضب والنقمة على أوضاع لا تمت للقيم الانسانية بصلة فتتحول القصيدة الى طاقة متفجرة لا تمت بصلة من قريب أو بعيد الى تلك القصائد الرومانسية الهامسة ، الرقيقة ، الناعمة ، العاشقة للطبيعة والحياة . وهذا يعنى أن القصيدة عند تيمور تتشكل طبقا لخصائص المضمون ومتطلباته ، فليس هناك شكل فنى جاهز ومسبق لصب المضمون فيه . مما يدل على وعى تيمور المبكر بعدم انفصال الشكل عن المضمون لأنهما فى الحقيقة وجهان لعملة واحدة هى العمل الأدبى . وبصرف النظر عن استخدامه لبحر شعرى معين ، فان هذا البحر لا يفرض عليه

التزامات مسبقة بل يتحول بين يديه الى مجرد وسيلة أو أداة للتعبير الشعرى من خلال الوزن والايقاع · ولذلك كان لكل قصيدة النبرة أو النغمة أو البيئة الفكرية والفنية الخاصة بها · فمثلا نجد فى قصيدة « الشاعر الغضبان » نغمة مختلفة تماما عن النغمات التى لمسناها فى قصائد أخرى له · انها تبدأ بصرخة غاضبة على لسان شاعر فقد الأمل فى اصلاح أحوال البشر ، فأصبحت به رغبة حارقة لهجر هذه الحياة بكل ما فيها ، بل وأصبح الموت نفسه أمنية أثيرة يطالب بها لعله يجد فيها الراحة التى افتقدها تماما على الأرض · وليس بالضرورة أن يكون هذا الشاعر هو تيمور نفسه لأنه يجسد بصفة عامة أزمة الشاعر ـ أى شاعر ـ عندما يجد قصائده التى كتبها بعصارة روحه ودم عروقه وومضات فكره وقد تحولت الى مجرد حبر على ورق أو صرخة فى وادى الصم أو ضياء فى بصائر طمستها الخيانة والغدر والخسة ، فلم تعد ترى سوى القبح والعفن والبشاعة كأوضاع طبيعية لحياتها · وعندما أحس الشاعر بعجز شعره فى مواجهة هذه الأوضاع وتعريتها ، تاقت نفسه الى الموت ، اذ لا راحة حقيقية سوى الراحة الأبدية :

« هيئوا لى فى باطن الأرض قبرا ودعونى أنام تحت التراب
فى ظلام القبور راحة نفسى ومن النور شقوتى وعذابى
وادفنوا فى التراب ديوان شعرى فوق قلبى المملوء بالأوصاب
فيه مكنون ما احتواه جنانى وعزيز فراق ذاك الكتاب
هو بعضى فهل أموت وأنسى فى ظلام الحياة نور شبابى
وانثروا فوقه الزهور وحسبى من شذاها منابع الآداب
هى رسل الهوى تذكر قلبى بشفاه ذوات حسن عذاب
قد رشفنا منها النعيم ولكن قد شربنا من بعده كاس صاب

ومأساة الشاعر تتمثل فى أن الشعر ليس مجرد وظيفة يمكن أن يتخلى عنها لوظيفة أخرى كما هو الحال فى معظم الوظائف التقليدية عندما يكتشف صاحبها عدم جدواها · فالشعر هو حياة الشاعر ، ونور شبابه ، وبعض نفسه ، ومكنون ما احتواه جنانه · ولذلك تتصاعد نغمة الغضب والعدم لدرجة أن الأدران أصبحت مرادفا للصحاب ، وأصبح أديم الغبراء موضوعا للتمنى بل والتغزل :

« فى أديم الغبراء تذهب عنى من حياتى أدران من هم صحابى
هى أمى خرجت منها صغيرا واليها بعد الممات ايابى

قبلة من تراب أم حنــون هي خير من لثم حلو الرضــاب
وعناق الأحجار في الترب أولى من عناق الأصحاب والأحباب » .

وكمعظم الشعراء الرومانسيين يجد الشاعر عزاءه في الأرض التي يرى فيها أمه الحقيقية التي خرج منها عند ميلاده ولن تبخل باحتوائه عند مماته ، فلم يحدث من قبل أنها لفظت انسانا عاد اليها بعد انتهاء رحلته في الحياة . بل انها تحتويه الى أن يصبح جزءا لا يتجزأ منها . انها الأم الوحيدة التي تستطيع أحضانها أن تحتوى البشر جميعا منذ بدء الخليقة وحتى نهاية العالم . حتى أحجارها لم تعرف الكذب أو الزيف أو البهتان في عناقها مثل الأصحاب والأحباب الذين يتظاهرون بالعناق وهم يخفون الخناجر في أكمامهم . من هنــا كانت اللحظات المعتمة والســوداوية والمأسوية والعدمية التي تومض بين أبيات القصيدة فتعرى مظاهر الزيف والخداع والخيانة والغدر في صور تقشعر لها الأبدان :

« ان فجر الدمــوع يتلوه عندى يوم أرسلتها مساء اكتئاب
ماتلا فجرها لمثــلي صــبح كيف يتلوه وهو رهن المصاب
ضاع نصحى وضاع منه رجائي في صحابي وضــاع قبلا عتابي
رب خل في صدره كل غدر وخــداع يلقــاك بالترحــاب
يتبدى من عينه وهو يرنو في ظلام الريا لظى الارتياب
لا ينيــل الوفي في العيش الا ما ينيل الظمــآن لمــع السراب
لا يغرنك من صــديق خــؤون اسود قلبه بياض الثياب » .

فقد أصــبح الوفــاء والحب والود والصــدق والرجــاء في نظر هذا الشاعر عملة نادرة واستثناء من قاعدة كئيبة جاثمة على أنفاسه كالكابوس . ولذلك فان حالته المأسوية هذه ليست استثناء :

« يا صــاحبي ولست أول حر عاندته الأقدار في الأصــحاب
قد جهلتم أسرار قلب أمين فاعذروني أن ضاع فيكم صوابي » .

ويبدو أن القاعدة القديمة التي تقول انه لا كرامة لنبي في وطنه مازالت وستظل مطبقة ، واذا كان الشاعر هو نبي العصر الحديث ، فلابد أن يجتاز نفس المحنة ويتجرع نفس الكأس المرة .

وقد سيطرت هذه النغمة المتشائمة والعدمية والمأسوية على قصائد عديدة لتيمور مثل قصيدة « النجم الآفل » التي تبدو في مطلعها قصيدة رثاء تقليدية لفتاة جميلة رحلت في عمر الزهور بعد ان كانت تملأ الدنيا

حبا ودفئا وجمالا ، لكن مع توالى الصور الحادة نجد تيمور يضرب بشدة على أوتار ثنائية أو جدلية الوجود والعدم التى مررنا بها من قبل فى قصائد عديدة له ، ثم يضيف اليها تساؤلات كونية بلا اجابات شافية أو غير ذلك وكأنه كتب على الانسان أن يواصل التساؤل كمتنفس فى حد ذاته للتعبير عن حيرته التى لا مهرب منها :

«أهى فى القبر فى ارتياع من الوحـ ـدة والبعد جمة اللفتات
أم دهاها من هـوله ما دهاها من جلال وخشعة وعظات
أم تراها والقبر ظمآن روت أرضه من لآلىء العبرات
أم تراها لاقت من الأرض أما وهبت جسمها لذيذ السبات » .

وتصل الواقعية النقدية المتشائمة بل والرفض المطلق للحياة الى قمة مثيرة للرعب فى قصيدة « ظلام النفس » . قمة مظلمة ، باردة ، عارية ، لا تحمل فى الأفق أى بصيص من أمل لدرجة يمكن أن نقول معها انها ليست صورة موضوعية لانسان يجسده تيمور فى قصيدته ، بل هى نزيف دم من قلب الشاعر الذى أثخنته جراح اللئام وطعنات الحاقدين . وهنا يمكن طرح تساؤل لن نجد اجابة عنه ، ومع ذلك فانه تساؤل مثير للتأمل والدهشة : هل كان تيمور رافضا للحياة فى داخله بحيث رحل فى عمر الزهور عندما فقد ارادة الحياة ؟ انه يرجو الموت فى هذه القصيدة أن يسرع الخطى كى يخلصه من الطريق المسدود المظلم الذى دخله بلا رجعة ، فهل يمكن أن تحتوى قصيدة على احساس بالمرارة والعدم والفناء أكثر حدة من هذا الاحساس ؟

« أسرع وسدد فى الطريـ ـق خطاك ان العيش غدر
أسرع فانى يائس اذ ليس بين الناس بر
أسرع وخذ روحى ولا ترحم فليس لدى صبر
يا موت لا ترحم شبا بى انه والله هر
أمن المصائب لى فؤا د أم من الأحزان عمر ؟
ماذا لقيت من الحيا ة وما بها شىء يسر ؟
ان الحياة لمسرح والناس أشباح تمر
والعيش عندى صفحة عنوانها لؤم وشر
فمن الشدائد للمتا عب للشقا — أين المفر ؟ » .

ويتدفق نهر الأحزان المعتمة ، المتدفقة ، المتثاقلة ، المغرقة لقارب الشاعر الكسير فى قصيدة « أمس واليوم » التى يجسد فيها دورة الزمن الحتمية ، والذكرى التى لا تنمحى ، والبكاء على الاطلال التى لن تقوم لها قائمة ، وتلاشى الحدود بين الوهم والواقع ، والتيه الكبير الذى ينكمش ويتلاشى عند باب القبر • وأيضا فى قصيدة « الليل أقبل » التى يجدد فيها تيمور تقاليد الشعر العربى الكلاسيكى حين كان البيت الواحد فى القصيدة يشكل الوحدة الأساسية بها ، ويمكن الاستشهاد به كمثل سائر أو قول مأثور على حدة • ومع ذلك فكل أبيات القصيدة ضرب عنيف وقاسى على أوتار الضياع والألم والبؤس والاحباط واليأس والوهم والأسى والاستسلام والشر والسقم والهم والظلام الذى ليس بعده اشراق •

لكن جدلية الحياة والموت فى شعر تيمور لا تسمح بانتصار أحد طرفيها على الآخر ، والا انتفت عنها صفة الجدلية • ففى قصيدة « الصبح أقبل » يعود التوازن الى نظرة تيمور الى الحياة فيعزف نغمة مختلفة تماما عن النغمات التى استمعنا اليها فى قصائد سابقة ، وهذا دليل على تمكن تيمور من ناحية المنظور الفكرى والابداع الشعرى الذى لا يمكن صبه فى قالب واحد أو شكل مسبق • فهو يترك نفسه للحالة النفسية أو الجو العام للقصيدة دون قيود أو حساسيات أو توجهات مسبقة ، مما يكسب شعره تنوعا وتفردا ويضفى على كل قصيدة شخصية مميزة لها ، فيزداد ثراء وخصوبة • يقول فى « الصبح أقبل » :

« قم من سباتك وانظم الأشعارا ... فالصبح أقبل والظلام توارى
لك من شعاع الشمس وحى قادر ... سلب العقول وحير الأفكارا
ما أنت الا صوته تترك الألى ... عشقوا الطبيعة ذاهلين سكارى
تشدو على فنن الوجود مرتلا ... آياته وتداعب الأزهارا
بين القلوب وبين صوتك الفة ... وجدت لها بين القلوب قرارا
فكان من نبرات صوتك رحمة ... جعلت ظلام البائسين نهارا
جفت مآقيهم وكان لبؤسهم ... سيل جرى من دمعهم أنهارا
فالبؤس بين الناس طير نائح ... أبكى قلوب البائسين وطارا » •

هذا الموقف الدرامى الذى يخاطب فيه تيمور الشاعر داخله أو الشاعر بصفة عامة ، يضرب على أوتار البشر والتفاؤل فى النفس البشرية نغمات متناقضة تماما مع تلك التى وردت فى القصائد السابقة • وهذه السمة من سمات الشعر الرومانسى الذى يمكن أن يتراوح بين قاع الحزن والكآبة

وقمة البهجة والنشوة مصورا بذلك تناقضات الحياة فى أحد صــورها وأشدها وضوحا وتكثيفا . فكما وجدنا فى قصائده السابقة عناصر متدفقة من الجانب المظلم من الحياة بكل صورة القاتمة : نواح البلبل ، عقوق الاخوان ، وثبات الذئب ، خداع الأوهام ، انقضاء الأجل ، شواهد المقابر ، ظلام الحجرات ، وحشة الموت ، رعب الوحدة ، موكب الأحزان ، وطأة الليل، طابور الأشباح ، رنين الهجر ، ليالى الســقم ، أيام الضياع ، جدب الصحراء ، لحظات الظمأ ، زهرة العدم ، نجد فى هذه القصيدة « الصبح أقبل » الجانب المشرق من الحياة بكل صوره المضيئة المبهجة : توارى الظلام ، شعاع الشمس ، انبهار العقول ، مداعبة الأزهار ، ألفة القلوب ، جفاف المآقى ، طرب بلا خمر ، قبلة الأشجار ، ثغر الصباح ، غزل الشمس ، تدفق النهر ، كشف الأسرار ، أمل الوصال ، رقصات النور ، غناء الأطيار ، نسيان الهموم ، صداقة الأقدار ، تهليل الطبيعة ، والخشـــوع للواحد القهـــار .

انها حالة من التوحد المبهر مع الطبيعة والقدر والحياة والكون . وكل صور القصيدة ورموزها واستعاراتها تدور حول محور « الصبح » الذى يمثل المعادل الموضوعى الأساسى الذى أكسبها وحدة عضوية ، ولذلك فهى تشع بالضياء والبهجة التى تصل الى حد النشوة . وهذا دليل على لغة تيمور الرومانسية التى يمكن أن تتقمص أية حالة نفسية . ففى هذه القصيدة عناصر حية مرحة ، وأناقة كلاسيكية فاتنة على مستوى الشكل برغم رومانسية المضمون والمفردات . وهذا لا يعنى انفصالا بين المضمون الرومانسى والشكل الكلاسيكى لأن من حق الشاعر أن يوظف أية عناصر فى عمله الشعرى طالما أنها موظفة دراميا فيه . ولذلك لم يمنعه الشــكل الكلاسيكى من أن يكون مخلصا لعالمه الذاتى الغنائى ، فلم يبدد موهبته فى مناسبة عابرة أو مجاملة شخصية لا تهم سوى صاحبها ، بل اجتهد فى أن يسير على نهج الرومانسيين الخلص من الفرنسيين والانجليز ، فعالج الشعر الغنائى والشعر المسرحى مجســدا مفاهيمه للفن والشــعر والحب والحرية والسعادة .

ومن الواضح أن محمد تيمور كان يمكن ان يفرض ظله على الشعر العربى الحديث لو امتد به العمر ، لكنه رحل فى التاسعة والعشرين من عمره ، فخسرت مصر وخسر الشعر كثيرا برحيله المبكر . فالشعر عنده بحث دائب عن القيم المطلقة والمثل العليا ، انه ليس تلاعبا بالالفاظ والمعانى والمشاعر ، بل هو معاناة ومجاهدة ترتفع الى المرتبة الصوفية بكل صفائها وشفافيتها . ومع ذلك فهو لا يسير على النهج الصوفى الذى يسعى لقطع كل العلاقات بعالم الأرض حتى يصبح المتصوف روحا خالصة تعود الى مصدرها الأول ، أما الشاعر فيجاهد لكى يجعل الأرض سلما للسماء .

لكن تيمور فى بحثه الدائب عن القيم المطلقة والمثل العليا ، ليس لديه رموز أو دلالات أو معان مطلقة ، بل هى تتبدل وتتغير الى حد التناقض بتغير واختلاف السياق الشعرى الذى وردت فيه · فقد كان الليل فى القصائد السابقة معادلا موضوعيا ورمزا لكل عناصر الحزن والكآبة والضياع والموت ، فى حين كان الصبح رمزا لكل عواهل الانشراح والبشر والتفاؤل والانطلاق الى آفاق النشوة · لكن هذه الدلالات تختلف تماما الى درجة التناقض فى القصيدة التالية « سلطان الليل » الذى يجد فيه الشاعر معادلا موضوعيا للرحمة والحنان والسعادة · فهو يبدأ القصيدة ببيت منفصل كافتتاحية ثم يختمها بنفس البيت وبنفس الأسلوب :

« أنا يا ليـــل أناجى   منك سلطانا رحيم »

وهو بهذه الافتتاحية والخاتمة يمنح القصـــيدة وحدة فنية تبلور نظرته الجدلية الى الحياة التى يتفاعل طرفاها بحيث يصلان الى الخاتمة التى كانت هى نفسها البداية · وهذه الجدلية أو الثنائية تؤكد أن الخير والشر ينبع كلاهما ويصب فى النفس البشرية ، وان كل تجربة بشرية هى تجربة مفتوحة للخير والشر معا ، فاذا كان الانسان خيرا فانه يجعل الحياة خيرا ، واذا كان جميلا رأى الوجود جميلا على حد قول الشـــاعر الرومانسى ايليا أو ماضى · وهذه النظرة النسبية قد أدت بتيمور الى رفض الرموز والدلالات الجاهزة التى تصـارف عليهـــا الناس فى حياتهم اليومية ، واعادة صياغتها وتشكيل دلالتها طبقا للســـياق الشـعرى الذى اندمجت فيه والتحمت به · ولذلك تختلف دلالة الليل فى هذه القصيدة « سلطان الليل » عنها فى قصائد سابقة :

« لا أرى فى الصـــبح الا   كـــل غـــدار أثيـــم
وأرى فى الليل سعدى   يحمـــل الخير العميـــم
هـــو فى عينى نقـــى   ناصـــع صـــافى الأديم
وبـــه صـــحبى كثير   بعـــد أن كنت اليتيم
ومليـــك الليـــل يحيى   ما غـــدا منى رميـــم
هـــو لى خـــل أمين   ولأفكـــارى نديـــم » ·

انه يعود هذه المرة الى الليل ليستمد منه السعادة والسلام الروحى والنقاء والصفاء والتجديد النفسى ، لأن ضوء الصبح يعرى امام عينيه كل صور القبح والبشـــاعة والخيانة والغدر والاثم · يعود الى الليل الذى تستيقظ فيه روح الشاعر وملكاته وقواه بعيدا عن الصور الكئيبة والقاتمة

والعفنة · يعود اليه من جديد ليستلهمه الحكمة والجمال والخير والحق وقد اختلى بنفسه وهى فى ذروة صفائها وشفافيتها :

« أجد اللـــذات تترى ان دنا النيـــل البهيم
فأرى وحيى طـــروبا بين هـــالات النجـــوم
منشــــدا شعرى وانى لســـت أدرى ما يروم
ومليـــك الليـــل يدنى من فمى خمر النســـيم
هـــو لى خـــل أمين ولأفـــكارى نديـــم »

ولا يتوقف محمد تيمور عن التجريب سواء على مستوى المضمون الفكرى أو الشكل الفنى · ففى قصيدة « خواطر الوحدة » يتلاعب بدلالاته الرمزية تحت أضواء جديدة مع تنويعه للايقاع والوزن والقافية بأسلوب الشعر الغربى · وهو تنويع لم يخل بوزن القصيدة بل منحه خصوبة وثراء وهارمونية متدفقة ومتحررة من قيـــود الميلودية الرتيبة ذات النغمـــة الواحـــدة :

« سكن الليل وقلبى ثائر
وعيونى لا تنام
وانقضى صبرى وحظى عاثر
وشجونى والظلام
نسجت للقلب ثوب الألم

★★★

أسمع الألحان من موج البحار
وأناجى كل نجم
وظلام الليل مسدول الخمار
لايداجى نضوهم
فهو أم لضحايا السقم

★★★

أنت يا ليل صديق الشاعر
قد شهدنا كل حسن

صاغه فيك ابتسام الصابر

فابتسمنا تحت غصن

وعرفنا الصبر بعد السأم

★★★

يا بنات البحر قد عز المنال

فالام لا نلاقى

من تهادت فوق أمواج الخيال

وعـــلام فى المآقى

سفكت دمع الهوى المنصرم

★★★

ايه يا من لا ترى صورتها

فى المنـــام اين أنت

أنت يا من ، ان دنت ، شيمتها

ان أضام قد جفوت

فوجودى قد غدا كالعدم » ·

يلاحظ القارىء أيضا القافية الداخلية فى الأبيات التى تضيف مزيدا من التنويع فى الايقاع : ثائر وعاثر ، عيونى وشجونى ، لا تنام والظلام ثم القافية الختامية للفقرة : الألم · ثم البحار والخمار ، أناجى ولا يداجى ، نجم ونضوهم ، ثم السقم · وفى الفقرة الثالثة : الشـــاعر والصابر ، شهدنا فابتسمنا ، حسن وغصن ثم السأم · وفى الفقرة الرابعة : المنال والخيال ، فالام وعلام ، نلاقى والمآقى ثم المنصرم · وفى الفقرة الخامسة : صورتها وشيمتها ، المنام وأضام ، أنت وجفوت ثم العدم ·

ويتسلل تيمور الى عقل القارىء وقلبه من خلال قدرته التشكيلية على اشباع الرؤية ، وقدرته الصوتية على اشباع الأذن · سكون الليل ، عيون سهرانة ، شجون الظلام ، ألحان موج البحار ، الخمار المسدول ، سطوع النجم ، ابتسام الصابر ، بنات البحر الحوريات ، أمواج الخيال ، دمع المآقى ، الصورة الغائبة ، وجود العدم أو عدم الوجود ·

ومن يطلع على أحوال الدنيا فى عقد العشرينيات ، ذلك العقد الذى وصفه الأدباء والكتاب والفنانون بالعقد المضطرب أو اليائس أو المجنون ، يدرك كم كان محمود تيمور مستوعبا ومشبعا بظروف ذلك العصر المرهق

لدرجة أن قصيدته « خواطر الوحدة » تجسد نفس أصداء الثورة والألم والسقم والسأم والضياع والعدم التي ترددت بعد ذلك في قصيدة « أرض الضياع » للشاعر الأمريكي الكبير ت · س · اليوت التي نشرت لأول مرة عام ١٩٢٢ ، أي بعد قصيدة تيمور بحوالى ثلاثة اعوام · وهذا يدل على أن حياة تيمور في فرنسا بصفة خاصة وأوروبا بصفة عامة لم تكن لمجرد دراسة الحقوق ، بل كانت معايشة للمناخ الثقافي والحضاري والأدبي والفني بحيث استطاع أن يلمس نبض العصر وأن يكتب ويبــدع على مستواه · ولم يكن الأمر مجرد استيعاب لأفكار وتيارات ومضامين العصر بل كان هضما كاملا للأشكال الفنية والمدارس الأدبية والأساليب التعبيرية الجديدة ثم تطعيم الأدب العربي والمصرى المعاصر بها · ومن هنا كانت ريادته سواء في التحديث القصصي أو المسرحي أو الشـــعرى أو النثرى أو النقدي أو الحضارى ·

وقد استطاع في هذه الريادة التحديثية أن يجمع بين الأصـــالة والمعاصرة · فهو لم يتخل عن أصول الشعر العربي الكلاسيكي ، فان معظم قصائده لا تخرج عن اطار البحور والأوزان الخليلية ، لكن من يقرأها يدرك أن الشكل أو الاطار التقليدي قد انطلق الى آفاق لم يبلغها من قبل بصرف النظر عن تنويع القافية · فالتحديث واضح في الصور والرموز والاستعارات والتشبيهات والاسقاطات والايحاءات وتوظيفها دراميا وعضـــويا داخـــل القصيدة ، وواضح أيضا في الوحدة الفنية للقصيدة التي ترتبت على هذا التوظيف الدرامي والعضوى لكل جزئياتها وعناصرها بحيث يصعب أن نحذف بيتا أو نحلله في معزل عن القصيدة ككل ·

ومن ملامح تمكن تيمور من التراث الشـــعرى العربي قدرته على معارضة فحول الشعراء الكبار من أمثال محمود سامي البارودى كما فعل في قصيدته « أنا وهي » التي عارض فيها قصيدة البارودى « هو البين حتى لاسلام ولارد » · ولم تكن المعارضة الشعرية لمجرد اثبات القدرة على قرض الشعر في مواجهة شاعر عملاق كالبارودى ، ولكن لتقديم منظور جديد خاص بتيمور وأثير الى عقله وقلبه ، ويتمثل في أن قيمة الانسان تنبع من ذاته قبل أن تكون عند الآخرين · والانسان اذا فقد كبرياءه فانه يصبح ريشة في مهب الرياح :

« ســـلام عليها لا لقـــاء ولا ود ... ولا دمعة في العين يدفعها الوجد
يعز على نفسي الأبية أنهـــا ... ترق لمن أضحت وليس لهـا عهد
أظل أسير الحب أرعى عهـــوده ... كأن الهوى سيف وقلبي له غمد
الى أن أرى طيف الخيـــانة جاثما ... وراء الهوى يرنو الى فأرتد
وأرجع مكلوم الحشى يستفزني ... الى الهجر مجد لا يعادله مجد

أكتم آلامــا اذا ما تدفقت على الناس والقضاء لها وقد
ويسمع مني الليل صوتا اذا دوى تفزعت الموتى وجاوبها الرعد
وأغدو ولى نفس اذا رامها الهــوى تثور،ولى قلب هو الحجر الصلد » ٠

فقد كبح جماح الجيشان العاطفي الذى غمرنا فى قصائده الرومانسية الحالمة ، فاذا تعارض الحب مع الكرامة فالقدح المعلى للكرامة ٠ فالقصيدة زاخرة بالمواقف الدرامية والصور التشكيلية التى تجســد الحب سيفا مغمودا فى القلب بدلا من أن يكون ينبوع الحنان والدفء والسعادة ، فى حين يرى العاشق طيف الخيانة يرنو اليه وقد جثم وراء الهوى فيرتد بعيدا عن مواطن الذل والمهانة ٠ وبرغم أنه يرجع حزينا متألما ، فانه يندفع الى الهجر الذى يجد فيه مجدا لا يعادله مجد ٠ ففى مواجهة الخيانة ليس هناك سوى القلب الذى قد من حجر صلد بعد أن تولى الزمان الذى كان فيه يناجى نجوم الليل ويكفكف دموعه ويتجرع اليأس :

«مضى ذلك العهد القديم وما انقضت مطالب حب ليس يحصرها عــد
وياقلب لاتجزع فللدهر صولة وما أنت يافلبى جبــان ولا وغد
ويا لبنى قومى وقد جــد جدكم اليكم فتى ان خانه الدهر يشــتد
تألى على فعل المكارم بعــد ما تقاعس عنها يوم قامت به هنــد
ذروة الى أنعليــاء يرقى سمائها فقد ردت الأقدار من غيب الوجد »

ومن يقرأ قصــيدة البارودى يكتشف مدى استيعاب وهضم تيمور لشعره لدرجة أنه يعزف نغمة معارضة أو موازية أو متفاعلة مع قصيدته فيزيدها خصوبة ويضيف اليها رؤى جديدة ، وهو ما يؤكد نظرية اليوت فى أن الشعر القديم يؤثر فى الجديد كما يؤثر الجديد فى القديم ، خاصة اذا كان الجديد رصينا كالقديم برغم اختلافه معه ومعارضته له ٠ فقد كانت رصانة تيمور واضحة وتدفقه الشعرى غامرا برغم تقيده بالشكل والبحر اللذين اتخذهما البارودى لقصيدته ٠ فهو قادر على توظيف البحر سواء أكان من اختياره أو مفروضا عليه ٠

ويضيق بنا المقام فى هذه الدراسة التى تعالج التحديث الشعرى عند تيمور لتحليل ديوانه كاملا ، لكن يمكن القول بأن هذا الديوان يجمع بين الوحدة والتنوع فى آن واحد ٠ الوحدة فى المنظور الفكرى والفلســفى والانسانى المتسق الذى لا يتبدل ولا يتغير بتغير المضامين والموضــوعات والرؤى التى يبلورها فى قصائده ، وذلك برغم أنه منظور متعدد الزوايا والأبعاد والأعماق ، وجماع دراسة وموهبة ونظرة ثاقبة وخبرة حياتية عميقة ٠ فقد أصبح البوصلة التى ترشد سفينته الشــعرية والقصصية والمسرحية والنثرية والنقدية والحضارية وسط التيارات الأدبية والفنية

والفكرية ، القديمة والجديدة ، المحلية والعالمية ، فلم يضـــل طريقه واستطاع أن يكتسب لابداعه الأدبى والفنى شخصيته المتميزة واتساقه الفـــكرى ٠

لكن هذا الاتساق الفكرى لم يمنع ابداعه الأدبى من التنوع الذى تجنب الرتابة والتكرار والاجترار ٠ فهو لا يفرض شكلا فنيا معينا ومسبقا على أعماله الأدبية سواء أكانت شعرية أم قصصية أم مسرحية ، بل يترك المضـــمون بعناصره وخصائصه وطاقاته التى تمكنه من التوليد والتطوير الداخلى لعمله الأدبى ، كى يختار الشكل النابع منها والقادر على التعبير عنها ٠ ففى الشعر مثلا كان يترك حرية اختيار البحر للحالة النفسية التى تعبر عنها القصيدة ومضمونها الفكرى ، وليس للقصيدة طول محدد لأنها تنتهى عنده حيث يجب أن تنتهى بحيث يشعر القارىء أنه لا يمكن اضافة أبيات أخرى بعد البيت الأخير ٠

ومن السهل تتبع هذا التنوع الفنى فى قصائد مثل « الدار الحزينة » التى يجدد فيها تقاليد البكاء على الأطلال ، والعيش وسط الذكريات فى الشعر الرومانسى ، والشكوى من الزمن الذى لا يترك شيئا على حاله ٠ وكل الصور والرموز تعبر عن الحياة فى الماضى ، ثم تصبح أكثر مأسوية عندما تعبر عن الهوة السحيقة بين الماضى والحاضر ، وسقوط العاشق فى قاعها ، فلا يستطيع العيش فى الماضى الا عن طريق الوهم والخيال الكاذب ، وفى الوقت نفسه لا يستطيع اللحاق بالحاضر :

« مالى أسائلك الســـعادة والهنا — وظلام هذى الدار لم يتحول
مالى أرتل عند بابك خاشعا — آى الغرام كراهب متبتـــل
أبكى كما يبكى اليتيم وقـــد بدا — منى نذير الشر للمســـتقبل
وأحن للزمن القــــديم مرددا — سرى وأعبس للزمـــان المقبل » ٠

وفى قصيدة « الضحايا » يبلغ تعاطف الشاعر مع الانسانية المعذبة قمته ٠ ولا يرى أسلوبا للتأثير فى القارىء سوى الصور الكابوسية التى تتتابع من قلب نواح الليالى ، والسجن الذى ستطت فيه الرحمة مشلولة الأعضاء ترجو الرحمة لنفسها أولا ، فالأغلال فى عنقها ولا أمل فى رحمة السجان ، والضحايا يهيمون على وجوههم ، البؤس امام تهم والبؤس يمشى خلفهم ، والأسى يهزهم ، والناس لا تعلم ٠ ولم يجد الشاعر سوى شعره كى يصبح قناة التوصيل بينهم وبين الناس الذين لا يأمل فيهم كثيرا لأن معظمهم يتعبد ليل نهار فى محراب المال ، ومن اتخذ من المال الها له لا يمكن أن يفرط فيه ٠

وهكذا يرمى تيمور بالمأساة فى وجه البشر بلا هوادة · فهو لا يتوهم الأمل اذا لم يجده · فالبشر هم الذين يصنعون الأمل للبؤساء والضحايا والضائعين ، وهم أيضا الذين يغرقونهم فى بحار اليأس والبؤس والضياع · وما على الشاعر سوى أن يواجههم بهذه الحقيقة دون مواربة فلا يعقل أن يموت الضحايا من الجوع والفاقة ويعانى آخرون من التخمة ومتاعب الثراء ·

ونظرا لمأسوية المضمون وتعريته لسلبية من أخطر سلبيات المجتمع الانسانى ، فقد استخدم تيمور أسلوبا شعريا غاية فى البساطة والسلاسة بل والرصانة فى الوقت نفسه حتى يصل برسالته الى أكبر قطاع ممكن من القراء ، خاصة وأنه يؤمن بأن معيار الشعر الجيد هو سهولة فهمه ، وبالتالى قوة تأثيره فى قارئيه ، مما يؤدى بالضرورة الى تأكيد القيم التى جسدها وبلورها فى وجدان القراء لعلها تشكل سلوكهم بتأثير من المضمون المطروح فى القصيدة ·

ولذلك فانه على الرغم من أن شعر تيمور قد كتب برمته فى مطالع القرن العشرين ، فانه لايزال فى أواخر القرن طازجا ومؤثرا فيمن يقرأه · وكان من الممكن أن ينتشر هذا التأثير على مستوى جماهيرى عريض لو أن الأضواء الاعلامية سلطت عليه ، لكن ديوان تيمور لم يطبع سوى مرتين ، وذلك برغم أن تيمور استطاع أن يهبط من برج الشاعر الوهمى الى كهوف بلاده ودهاليزها المعتمة وأزقتها العارية ، وراح يبحث عن الأغلبية الفاعلة والمطحونة فى الوقت نفسه وليس عن الأقلية الأرستقراطية المرفهة التى كان ينتمى اليها قالبا وليس قلبا ، اذ أن قلبه كان مع الانسان الذى لا يجد لنفسه سندا فى هذه الحياة · فوضع شعره فى خدمة قضيته بلغة بسيطة، وصور مركبة ، واستعارات بليغة ، ورموز موحية ·

كان مثل أى شاعر كبير يعبر عن القضايا التى تشغل أبناء شعبه ، كل أبناء شعبه ، لا المثقفين فقط أو السياسيين أو المسئولين وحدهم · ولذلك اختار الأسلوب الشعرى المناسب لهذا التوجه الفكرى ، فهجر المعاجم الشعرية الثقيلة ، والتعبيرات المتقعرة . والتراكيب والمترادفات الزاخرة بالمحسنات والزخارف اللفظية الى لغـــة رومانسية ، سلسة ، متدفقة لا تتوقف أو تنحسر الا عند نهاية القصيدة · وكان مؤمنا بأن الكلمة الصادقة تصل الى قلوب الناس وعقولهم دون عوائق ، عندئذ تصبح أكثر تأثيرا وفعالية من أى سلاح نارى · ومن هنا غمس قلمه فى آمال الناس وآلامهم وخواطرهم وأفعـــالهم وطموحاتهم واحباطاتهم ومخاوفهم وهواجسهم ، ليرد اليهم بضاعتهم وقد تخلصت من الشوائب وكل عوامل

التشويش ، فيرونها صافية ومتبلورة ، فيكتشفون خفايا نفوسهم وطاقاتها المعطلة وينطلقون بقوة دفع جديدة بعد أن يتخلصوا من الرواسب والتراكمات والعقبات والقيود التي تعوقهم ٠

وبرغم هذه الهموم الانسانية الثقيلة لم يستجب للسطحية والمباشرة والتقريرية فى بناء القصيدة ، ولا وقع تحت تأثير نماذج سابقة ليحاكيها ، بل حافظ على سلامة أوزانه وأحكم قوافيه برغم لجوئه الى تنويعها فى بعض القصائد ٠ ولم يتردد فى الوقت نفسه فى الافادة من مدارس الشعر الغربى وتياراته التى أطلع عليها فى أثناء اقامته فى أوروبا ، فجاء ديوانه أصيلا ومبتكرا فجمع بين الأصالة والمعاصرة دون حساسية أو حرج ٠ ولم يكن ليملك هذه القدرة وهذا التمكن الا من خلال القراءة والدراسة والتحصيل والمتابعة والمعايشة الحميمة للحياة فى كل صورها التى تتبلور فى أشعاره التى تسقط فيها الحواجز والجدران السميكة التى تطمس الرؤية الحقيقية والصادقة للأشياء ٠ فقصائده تملك من الشفافية ما يخترق الحجب ويطل على الجانب الخفى من الحياة ، سواء أكانت القصيدة تتغنى بالذات الانسانية الفردية أو الجمعية ٠

نجد هذا التيار فى القصائد التى تتغنى بالذات الانسانية الفردية مثل « يلومنى قومى » التى يصور فيها طيش القلب عندما يفرض الحب على صاحبه كقدر لافكاك منه ولا ينفع معه النوم ، وقصيدة « صبرا فؤادى » التى يجسد فيها الصراع بين قيد الحب وحرية الهجر من خلال الصور والاستعارات والرموز المتقابلة : الأبيض والأغبر ، الماء العذب والجمر ، الذل والكرامة ، القيد والحرية ، وقصيدة « ويك قلبى » التى تدور حول الصراع بين العاطفة والكبرياء ، الذى يضع العاشق بين شقى الرحى ، فاذا كان الحب قدرا فان الانسان لايزال يملك الارادة في مواجهته، وقصيدة « الشفق » التى يلعب فيها الشفق رمزا أساسياً أو معادلا موضوعيا يشكل محورا لصور رومانسية فى منتهى العذوبة الشعرية والشاعرية فى آن واحد ، وقصيدة « الطائر السجين » التى تشكل اطلالة على الجانب المعتم من الحياة الزاخر بكل عوامل الاحباط واليأس والضياع ، ومع ذلك تنتهى بنغمة مثيرة لاحساس عميق بالتطهير تنحسر أمامه كل أمواج الكآبة التى غمرت أبيات القصيدة :

« طائر العشاق ، صبرا ان نأى عنك المرام
قد بلوت الناس طرا فعلى الحب السلام
قم على الغصن وغن واهنك السر الدفين
ردد الأحزان عنى يا صدى القلب الحزين » ٠

فالطائر السجين رمز لسجن الشجون التي يقبع العشاق بين جدرانها السميكة بملء ارادتهم ظنا منهم أنها الحرية الحقيقية ، ثم يقارن تيمور بين الطائر السجين والطائر الذى ينطلق مع النسيم ليشدو بين الحقول وفى الرياض وفوق التـلال ، كي يجسـد فى قصيدته جدلية أو ثنائية القيد والحرية ، العدم والوجود ، الخمول والحيوية ، ونظرا لأن الحياة لابد أن تستمر فقد تجلت فى نهاية القصيدة بشـائر انتصار الحرية والوجود والحيوية والانطلاق .

فى قصيدة « عرش الحداد » يواصـل تيمور الاطلاع على الجانب المأسـوى المعتم من الحيـاة . فهنـاك جزء أو عنصر كامن فى أعماق النفس البشرية المظلمة يجعل التعاسة كامنة فى أعماق السعادة والعكس صحيح . فالنشوة التى يجدها العشاق فى الحب لا حدود لها ، ومع ذلك ينبع الحزن والاكتئاب من أعماقها ليحيل الضياء الى ظلام ، والابتسامة الى دمع ، والضحك الى نواح لدرجة قد تصل بالعاشـق الى اقامة عرش للحداد عندما تغرب سعادته بلا عودة . انها جدلية الحياة التى حيرت تيمور كثيرا وجعلت عديدا من قصائده تنويعات على نغماتها وعزفا على أوتارها الغامضة المشدودة دائما .

لكن ارادة الانسان فى أشعار تيمور لاتعرف الاستسلام والرضوخ مهما كانت الضغوط والاحباطات . ففى قصيدة « استعطاف » تقف كبرياء العاشق شامخة كالطود فى مواجهة كل التحديات ، ويمتد المعادل الموضوعى الذى يمثل العاشق ليشمل الانسان فى كل زمان ومكان ، وتتحول الحبيبة الى رمز يحتوى ويشير الى معان أشمل وأكبر من وجودها .

« حبيبتى نحـن قـوم لايغيرهم　　صرف الزمان فان عاداهم صبروا
عاشوا على الضيم أحـرار غطارفة　　سيان ان ملكوا الدنيا أو افتقروا
لا يأبهـون لذى بطش يناوئهـم　　يغشى ديـارهم والليـل معتكر
يحمون عرضهم فى كل ملحمة　　ما خانهم فى النزال القلب والبصر
المجد رائدهم والصـدق شيمتهم　　والحب عندهم يحلو به العمر »

فى قصيدة « صورة من صور الليل : الأم الثاكل » يعود تيمور الى تعاطفه الجارف مع الانسانية المعذبة بمصداقية فنية وروح مرهفة ، ليس هذه المرة بصفة تجريدية عامة ولكن بصفة تجسيدية خاصة بشخصية الأم الثاكل ومن خلال صور كابوسية يود القارىء أن يفيق منها :

« وقفت تبكى وما مـن سـامع　　غـير آذان الظـلام الأقتم
لاتـرى فى فحمة الليل اذا　　نظـرت ، غـير قبور جثم
تصدع الظلمـاء منها صرخـة　　خرجت من قلبهـا المتهـدم

تقرع الصدر وفى القلب أسى شـق ذاك القلب شنق الحلم
تلطم الوجه بكف أسود وتناجي جثة المخترم
واذا ما صرخت جاوبها من فم الأقدر صوت العدم
هى والأقدار تجرى حولها جثة فى موجها الملتطم »

واذا كان الشعر من هبات الله التى منحها للبشر للتخفيف من ويلاتهم ، فان تيمور يؤمن بأن هذه المهمة المقدسة لايستطيع أن يقوم بها شاعر بمفرده ، وانما هى منظومة انسانية وفكرية وفنية يشارك فيها كل الشعراء ، كل بقدر الموهبة التى حباه الله بها والزاوية التى ينظر بها الى الحياة • فقد تخطى تيمور حدود النرجسية التى تصيب كثيرا من الشعراء الى الموضوعية الانسانية الشاملة التى جعلته يدعو زملاءه فى الشعر لمشاركته فى هذه المهمة :

« يا رجال الشعر قوموا وانظروا صورة للبأس المنهزم
تلك أم أودعت مكرهة طفلها المحبوب جوف الرجم
وجثث تبكى على جثته ودموع الموت لم تنسجم
خففوا الوطء لئلا تزعجوا شبح اليأس وطيف الألم » •

فى قصيدة « دموع الشفق » يؤكد تيمور وظيفة الشعر فى منح الأمل للانسان لأنه يمكنه من اختراق حجب المستقبل ببصيرته فيتجاوز المحنة العابرة التى تقض مضجعه :

« والشعر فى أحزانه يسكب كأس الأمل
يحمل فى أكفانه غوامض المستقبل »

فالشعر ليس مجرد تسلية عابرة للاستمتاع بها فى وقت الفراغ ، وانما هو ضرورة حياتية لا يستغنى عنها الانسان المتحضر المرهف الاحساس • فهو ينتقل به من مرحلة البصر الى أفق البصيرة التى ترى :

« تحت هذا التراب نامت أنفس فى خبوت من عظام ودم
فانظروا مقبرة فى طيها يرقد المبصر فى جنب العمى
واسمعوا من بابها موعظة واعبدوا فيها جلال القدم » •

وهذه البصيرة التى تمكن الشاعر فى قصيدة « زفرات الشباب » من ادراك الجانب المعتم من الحياة حيث لايرى بين الناس أصحابه ، فالحقائق مرة ، وعلى القلب أن يصبر ، وعلى العقل أن يستوعب ويتسلح بالوعى اللازم لمواجهة هذه الحقائق • وبرغم هذه الحقائق فان القصيدة

لاتبدو متشائمة ولا تثير الكآبة فى نفس القـــارىء ، بل تمنحه رؤية ثاقبة وتنير له أغوار الغابة البشرية فلا يضل طريقه فيها . فالاكتئاب يصدر عن الأشياء الغامضة والمراوغة ، والظواهر التى يصعب تفســير سلبياتها وتنوير خلفياتها ، ولذلك فان الانســـان يلجـأ الى التفاؤل والتشاؤم عندما تعجز بصيرته عن اختراق حجب الظواهر الغامضة ، وهو فى كلتا الحالين لايملك اليقين أو الثقة التى تمنحه الراحة النفسية . أما عندما تتحول القصيدة الى بقعة ضوء تعرى الجوانب المعتمة المريبة ، فان القارىء يكتسب البصيرة الثاقبة التى تشعره بالوقوف على أرض صلبة مهما كانت الحقائق مرة . ومن هنا كان الاحساس بالتطهير والتنوير الذى يحل محل الكآبة والغموض . ان امتلاك الحقيقة مهما كانت مرة هو امتلاك الانسان لذاته فى الوقت نفسه .

وهذه البصيرة الثاقبة التى يسعى محمد تيمور لتسليح قارئه بها ، هى التى مكنته من تحويل العنصر الذاتى فى شعره الى كيان موضوعى ، والخاص الى عام ، والعابر الى دائم . والدليل على ذلك أن له قصيدة وحيدة تعد من شعر المناسبات التى تجنبها تيمور تماما فى ديوانه بصفة عامة . هذه القصيدة أرسلها من الاسكندرية الى صديق له فى القاهرة يعتذر عن تأخير الخطابات تحت عنوان « اعتذار » ، وفيها ينتقل من المناســبة الى الأبعاد المتعددة للصداقة كقيمة انسانية لايمكن انتهاكها أو تجاهلهـــا أو اهمالها لأنها « النور فى الظلمة » . فالصديق هو الأخ الذى يختاره الانسان بمحض ارادته ، وأيام الصداقة الحلوة :

« كأنها والسعد من حولهـــا أنغام بيض الحـور فى الجنة
أو نغمة الرحمن حفت بهـا ملائك الرضوان والرحمـــة
وهل أغض الطرف عن صاحبى وأنت من قومى ومن أسرتى »

ولذلك يعتبر ديوان تيمور بصفة عامة اطلالة ذات وميض حاد على معظم جوانب الحياة وأبعادها وأعماقها . وقد اكتسب أسلوبه ثراء وتنوعا وخصوبة فكرية وفنية نتيجة تفاعله الدائم مع هذه الجوانب والأبعـــاد والأعماق التى يصعب حصرها ، مثلما نجد فى قصائد « الجرح الأول » ، و « كما تشائين » ، « عبثا تبكى » ، و « ليلة » ، و « مولود الهموم » ، وهى قصائد تتراوح فى عدد أبياتها بين أربعة أبيات وخمسة وعشرين بيتـــا .

ففى قصيدة « كما تشائين » التى تتكون من أربعة أبيات يجسد فيها صراعا دراميا بين شد وجذب بين عاشقين ، ينـدر أن نجد مثيـلا له فى قصيدة بهذا الحجم . وهو صراع نابع من جدلية الحياة التى تسيطر على

معظم ديوان تيمور ، حيث تجتمع السهولة والصعوبة ، والقرب والجفاء ، والوصل والهجر ، والسلم والحرب · انه صراع الأضداد فى توليفة محكمة تعكس بصيرة نافذة الى جوهر الحياة التى لاتستكين ولاتستقر أبدا :

« كان ذاك الغرام سهلا وصعبا وجفـاء من غير ذنب وقربـا
كلما رمت هجـرها واصلتنى واذا رمت وصلهـا تتأبى
أنت فتـانة ولكن قلبـى لم أجد مثله على الصعب قلبا
فاذا شئت كان حبى سـلما واذا شئت كان حبى حربا »

وهو نفس التوجه الفكرى والشعورى الذى يمتد ليتخلل قصيدة « حية الخاطر » التى يسـترد فيها العاشق كبرياءه وارادته · فالحب اذا أصبح ذلا ومهانة فليذهب الى الجحيم · فهو جوهر وقيمة خالدة ، أما الذين يظنونه مظهـرا براقا خادعا للعيون ، فسرعان ما يتعـرى زيفهم · وعلى القلب أن يتسلح بنور العقل حتى لايغره الحسن الزائف :

« قد غرك الحسن وفيه الردى اذ ليس خافى الحسن كالظاهر
والحسـن ان أودى به أهـله يغـدو قذى فى مقلة الناظر
قد كنت مهجورا فكن هاجرا فالنصر والاسـعاد للهاجـر
لاتبتئس واخلع لباس الهـوى والبس رداء الأمل الناضر » ·

وفى قصيد « أنت » تسرى الحبيبة فى كيان العاشق مسرى الدماء فى العروق · فجمالها الساحر خمر أسكره وأفقده الوعى والاتزان ، ونظرة عينيها ألقت فى قلبه حب مرعب يقوده للمهالك ، وابتسامتهـا إشراقة السعد والنشوة · لكن كل هذا السحر ليس حلالا لأنه مجرد طلاء خارجى وقناع يخفى بؤرة من الخيانة والغدر ، ولذلك سرعان ما تسلح العاشق بنور بصيرته :

« حاربتنى منـك الخيانة والغد ر لعمـرى انى صريع نزالك
غير أنى عقدت ألوية النصـ ر فكأن الهجران يـوم قتالك
شيمتى العفو الذى خان عهدى وكثير من حالهم مثـل حالك »

وهكذا يتطور الموقف الدرامى فى القصيدة ومعـه الشخصية الرئيسية التى نرى من خلالها الشخصية الأخرى ، وبالتالى نضع أيدينا على طرفى الصراع · وهذا الموقف يختلف من قصيدة الى أخرى اختلاف بصمات الأصابع ، فيتنوع الشكل الفنى المتفرد لكل قصـيدة · ولذلك نجد العاشق وقد ترك نفسه ريشة فى مهب رياح الحب لتلقى به حيثما

شاعت مثلما نجد فى قصائد « ليل طويل » ، و « حياتى » ، و « أرجوحة اللاعب » ، و « هديتى » ، و « الريح » ، و « أحن الى الأوجـــاع » ، و « الظبى النافر » ، و « أخاف » ، و « أنا وأنت » ٠٠ الخ ، بل انه يصل فى « أرجوحة اللاعب » و « الريح » الى قصيدة مكونة من بيتين فقط ، ومع ذلك فانه يشحن البيتين من الفكر والصراع والتصوير الدرامى ما قد تعجز عنه قصيدة طويلة :

« أشكو الهوى للأمل الخائب يا ويحه للنفس مـن صـــاحب
كأننى بـــين الهـوى والمنى يوم النوى أرجوحة اللاعب »

وفى الأرجوحة معـــادل موضوعى وصورة فنية زاخـرة بالدلالات والاسقاطات والايحاءات التى تجسدها القصيدة ثم تنطلق بخيال القارىء الى آفاق أبعد وأعم من حدود القصيدة التى تبدو وكأنها طلقة رصاص من بندقية الشاعر ، تردد صداها عند الأفق فملكت على القارىء لبه ٠

وفى آخر الديوان يعود تيمور الى تعاطفه الحميم مع الانسانيـــة المعذبة لدرجة أنه يقول فى قصيدة « أخاف » :

« أخاف السعد والبؤساء حولى يسامون العذاب من السعيد »

ان روح الشاعر لايمكن أن تهدأ ، والسعادة لايمكن أن يكون لهـا أى مذاق طالما أنها جزيرة وسط محيط متلاطم بأمواج البؤس والشقاء ٠ صحيح أن جدلية السعادة والشـــقاء ظاهرة نابعة من طبيعة الحيـــاة وجوهرها ، لكن تغلب كفة الشقاء على السعادة من شأنه أن يخل بتوازن الحياة التى يمكن أن تدخل فى طرق مسدودة أو متاهات جانبية أو دوائر مفرغة اذا ما أهدرت قوانين الصراع الذى انتقل الى مستوى أكثر درامية فى الشعر المسرحى الذى أبدعه تيمور تحت عنوان « القصائد التمثيلية » أو « المنولوجات » ، وكأنه به كان يعد نفسه للسير على نهج الرائد الكبير أمير الشعراء أحمد شوقى ، خاصة وأنه جمـع بين الابداع المسرحى فى مسرحياته النثرية الشهيرة ، وبين الابداع الشعرى فى ديوانه المثير ٠

وكانت أولى محاولاته فى مجال الشعر المسرحى مشـــهدا بعنوان « النهاية » وقفت فيه كليوباترا تنظر لأنطونيوس يحارب أوكتافيوس وخافت الهزيمة فعزمت على الانتحار ، وهالها أن تموت وحيدة ، فأرسلت لأنطونيوس تخبره بموتها فبكى وطعن نفســـه بخنجره ومات شـــهيد غرامه ، فلما وافاها خبر انتحاره ، أسلمت نفسها للثعبان وماتت قبل أن يأسرها أوكتافيوس ٠ والقصيدة مقسمة الى أربعة مقاطع يمكن القاؤها كمناجاة ختامية لبلورة العبرة من الأحداث المأســوية التى جـرت ،

أو كتعليق من الجوقة مجتمعة ، أو من أربعة رواة ، كل يروى مقطعا بنغمة وطبقة مختلفة عن الآخر ، ذلك أن زوايا المونولوج يمكن أن تتعدد بتعدد الرواة · يبدأ المقطع الأول على النحو التالى :

« يا ظـــلام النفس رفقـــا بالألى   ظلم الدهـــر وقدما ظلمـــوا
رقدوا فى ســاحة الهم وقد   كانت الدنيـــا لهـــم تبتسم
قد طوى الدهر ســماء لمعت   لهم من قبل فيهـــا أنجـــم
جفت الخمـــر ففى الكأس دم   وكذا الدنيا خمـــور فدم »

ويصور تيمور كليوباترا من منظور مشـــابه لذلك الذى ورد فى مسرحية أحمد شوقى « مصرع كليوباترا » التى تصـــورها ملكة مصرية أمينة على مصير بلدها ومخلصة لقضيتها حتى النهاية ، ولكن مع اختلاف واضح يتمثل فى اتهام تيمور لها بارتكاب الظـــلم فى حق مواطنيها ، اذ يبدأ المقطع الثانى على النحو التالى :

« وقفت فى ساحة القصر وقد   وقفت فيـــه قديما تظـــلم
ترسل الدمع على الخـــد دما   والأسى فى رأســها يرتطـــم »

ولكن يبدو أن تيمور كان حريصا على ابراز العنصر التراجيدى فى شخصيتها ، على أساس أنها لابد أن تكون قد ارتكبت من الأخطاء المأسوية مثل ظلم الناس ما يجعلها تندم على ما فعلته بعد فوات الأوان ، مما يثير فى داخل المتفرج أحاسيس التطهير من خلال التعاطف معهـــا والخوف من مصيرها طبقا لنظرية أرســـطو فى كتابه « فن الشعر » · فالشخصية المثالية لاتصلح أن تكون شخصية تراجيدية بهذا المفهوم لأنهـــا تتنافى مع الطبيعة البشرية الزاخرة بالسـيئات والحســنات ، بالسلبيـــات والايجابيات ، بعوامل الضعف وعناصر القوة ، أى أن نظـــرة تيمـور الواقعية والشاملة للنفس البشرية تؤكد عدم وجود الشخصية المثالية أساسا ، ولذلك نرى فى كليوباترا جانبا واقعيا ومأسويا لم نلمسه فى مسرحية شوقى · ومن المحتمل أن العمر لو كان قد امتد بتيمور وانتقل من مرحلة الشعر المسرحى الى المسرح الشعرى وكتب معالجة شـــعرية مسرحية لقصة حب كليوباترا وأنطونيوس ، لكان قد عالجهـــا من هذا المنظور الذى يمزج الواقع بالتراجيـــديا · يقول عنهـــا فى نهـــاية المقطع الثانى :

« خافت العقبى وما الخوف سوى   صـــارم يقطـــر منـــه الألم
هى بين النصر والأسر غدت   شـــبحا قد غاب عنـــه الكلم
أسلمت للشـــك قلبا هالعـــا   فهو من أظفـــاره لايســـلم »

فهذه هى المشاعر الرهيبة التى تنتاب الشخصيات المأسوية عندما تواجه مصيرها النهائى : الخوف والألم والشك والهلع والعجز عن التفكير والكلام · وهو نفس المصير المأسوى الذى واجهه أنطونيوس الذى وقع بين شقى الرحى : نداء الواجب القومى ونداء القلب العاشق ، فخر صريعا هو الآخـــر :

« كان أنطونيوس صبا مغرما فانقضى الحب ومات المغـــرم
مـــات والآلام تســـتهدفه والأسى يلهـــو به والتهـــم
مات مكلوم الحشـــا منتحـرا ناقما طورا وطورا ينـــدم »

ومهما قيل فى عجز أنطونيوس عن مقاومة اعصار العشق الذى جرفه بلا هوادة صوب كليوباترا ، فانه فى النهاية أخل بواجبه القومى وهو فى عـــرف قومه :

« خان روما مستبدا ناســـيا ان ركن الحق لاينهـــدم »

وهو البيت الذى يختم به تيمور المقطع الثـالث الذى خصصـــه لأنطونيوس فقد خصص المقطع الأول لمأساة البطلين معا قبل أن يفرق الموت بينهما ، ذلك أن المأساة كلها لم تتولد وتشتعل الا عندما اتصهرا سويا فى بوتقة العشق · ثم ينطلق من المقطع الأول الى الثـــانى الذى خصصه لمشاهد من حياة كليوباترا الى أن تجرعت كأس النهاية المأسوية ·

وفى المقطع الثالث تتوالى مشاهد من حياة أنطونيوس وأمجاده التى تلاشت عندما خان واجبه فى سبيل قلبه ، وكان الثمن حياته كأى بطل تراجيدى · ثم يهل المقطع الرابع والأخير الذى يجسد جدلية الحياة التى سيطرت على معظم أشعار تيمور والتى تجمع فى هذا الموقف بين الوجود والعدم الذى يشكل نهـــاية حتمية لأى وجـــود ، لكن العبرة الحقيقية بالطريقة التى تتحقق بها هذه النهاية التى تتجسد فى ختام المقطع الأخير على هذا النحو :

« لاتظنى أن فى حســـنك ما يســـجد الليث له يسترحم
ان أوكتـــاف جـــرىء قادر ولـــه النيـــل ومصر مغنم
وجمـــال العهـــد ماض ذاهب وجمـــال الطهر لاينعـــدم
وابتـــداء الحى منـــا عـدم وختـــام الحى منـــا عدم »

فى القصيدة التمثيلية « حكم الحب » ينتقل تيمور من مرحـــلة المونولوج الى الديالوج ، ويقسمها أيضا الى أربعة مقاطع ، لكنه فى هذه المرة يمنح نفسه مزيدا من الحرية التعبيرية فيخصص لكل مقطع قافيـة

خاصة به ، تنوع الايقاع وتشعر القارىء بالتحول من مقطع الى آخـــر كما يحدث فى حركات السيمفونية الواحدة · ويتنقل الحوار من مقطع الى آخر طبقا لتغير المنظور والمخاطب · ففى المقطع الأول يدور الحوار بين الشاعر أو الانسان وبين الفجر ، وفى الثانى مع الصبح ، وفى الثالث مع الليل ، وفى الرابع والأخير مع الموت · أى أن تيمور يجسد دورة الحياة الأزلية التى تبدأ بالميلاد ثم النمو ثم الكهولة ثم الموت · والانسان فى كل مراحل حياته لايستطيع أن يتخلى عن الحب ، وان كانت أشكاله وصوره وأساليبه وصراعاته تختلف باختلاف المرحلة ، اذ أن طاقته لا تهدأ أبدا سواء أكانت فى صالح الانسان أو ضده كما حدث فى حالة أنطونيوس وكليوباترا · بل ان العذاب فى الحب لا يتوقف عن التدفق أبدا ومع ذلك يستعذبه العشاق بل ويدمنه البعض منهم · وقد يكون من عبقرية اللغة العربية أنها ربطت بين العذاب والاستعذاب والعذوبة ، وكأن العاشق العذب هو من يحتمل تعذيب الآخرين له · ولذلك يبدو العذاب مواكبا للحب فى معظم قصائد الحب وأغانيه الرومانسية :

قلت للفجر ونور الروض فاح	وتولى الليل من وجد الصباح
« اننى يا فجر مهضوم الجنـــاح	ليس لى يا فجـــر للعيش طماح
قد حسبت الهم كأسا فيه راح	بعد أن ألقيت فى الحب السلاح)
فأجاب الفجـــر بالحق الصراح	(لاتطل شكواك من تلك الجراح
كن أليف الشجو تستجد النواح	فشقاء الناس فى الحب مباح) »

ويلاحظ أن تمكن تيمور من القافية جعله يوظف القافية الداخلية أيضا مما منحها ايقاعا متبلورا يسهل من مهمة استذكارها وحفظها · وربما ظن أن الحوار الذى يحمل فى طياته صوتين بدلا من صوت واحد كما فى القصيدة التقليدية ، قد يصعب من مهمة استيعابها ، ولذلك لجأ الى هذه القافية المتبلورة سواء على مستوى الايقاع أو المعنى ، وجعل كل مقطع من خمسة أبيـــات حتى تتـــوازن القصـــــيدة كلهـــا بهذه الخماسيات :

« قلت للصبح ولى الصبح ابتسم	وفؤادى عضـــه نـــاب الألم
وعيونى فى هواها لم تنـــم	وجرى دمعى كما تجرى الديم
(اننى ياصبح صب ما اجترم	حافظ فى الحب ماتقضى الذمم)
فأجـــاب الصبح والحب حكم	(كن أسيرا للذى فيك احتكم
ليس لابن الحب عندى معتصم	اذ هناء الناس فى الحب حلم) »

فالحب قدر لاحكم للمحب عليه ، وطالما أنه قدر فلا فكاك منه • وهذا ليس رأى انسان قد يخطىء أو يصيب ، وانما رأى « الصبح » بصفته مظهرا من المظاهر التى تتبدى بها قوانين الطبيعة التى لايمكن أن يصيبها الخلل ، لأنها جزء من نظام الكون نفسه • ولذلك فالديالوج فى هذه القصيدة كونى وغير قابل للجدل لأنه يدور حول حتميات :

« قلت لليل وقد وافى الظلام ... وانبرى للناس سلطان المنام
وارتدى البدر جلابيب الغيام ... مثل وجه باسم خلف لثام
(اننى ياليل صب لاينام ... وحرام أننى فيك أضام)
فأجاب الليل والناس نيام ... (لايلام الحسن والصب يلام
ليس هجر الناس فى الحب حرام ... فاحتمل بلواك ان عز المرام) »

يضع الليل فى هذا المقطع قانونا للعشاق لا يمكن الاخلال به ، وهو أن العاشق الذى يضع نفسه تحت رحمة المعشوق لايلوم الا نفسه • فهو لايستطيع أن يتعلل بالجمال الطاغى للمعشوق أو يلومه ، وليس الهجر فى الحب حراما ، ومن هنا كان التضاد أو التناقض بين موقف العاشق الذى يرى فى الحب قيدا ، وموقف المعشوق الذى يرى فى الحب حرية وانطلاقا • أى أن المسألة تتمثل فى الارادة الذاتية للانسان أولا وأخيرا ، فله أن يتركها تحت رحمة قلبه أو ينطلق بها بوحى من عقله :

« قلت للموت وقد ضاع الأمل ... وانقضى صبرى وما وافى الأجل
وعرفت الهجر قدما والعزل ... وحرمت الشهد من تلك القبل
(أنت ياموت دواء للعلل ... وأنا ياموت ظل متنقل)
فأجاب الموت والقلب امتثل ... (حكم الحب فقل لى ما العمل
ليس لابن اليأس عنه مرتحل ... قد غدا اليأس لذى اليأس أمل) »

ولنا أن نتخيل ما الذى يمكن أن يفعله المخرج المسرحى فى مشاهد تجريدية من هذا النوع ، وكيف يمكن أن يجسد شخصيات الفجر والصبح والليل والموت لكى تتحرك وتتكلم على المسرح ؟! هل سيستخدم الأسلوب الذى كان سائدا فى مسارح أوروبا فى العصور الوسطى حين قدموا الخطايا السبع المميتة على هيئة شخصيات من لحم ودم ، وهى الشخصيات التجريدية التى قدمها كريستوفر مارلو فى مسرحيته الشهيرة « مأساة دكتور فاوستس » ؟! أسئلة كثيرة تثير خيال المخرج المسرحى وتفتح أمامه آفاقا عديدة لتوظيف أدواته البصرية والصوتية •

فى القصيدة التمثيلية « ابن الوطن » يجمع تيمور بين المونولوج

والديالوج لكي يجسد في توليفة درامية أن ابن الوطن الحقيقي هو من ينازل أهوال الحياة وبؤسها ، ويذوق الشدائد والشقاء ، ولايرضى قلبه الهوان ، ولايرهب البـــلوى ولا يخشى الفتن • وفي زمن المحن والحروب يصرخ في بني وطنه ليهبوا للذود عن حياضه ، ويضـع روحه على كفه ، ويستشهد أو يعود الى وطنه بالنصر الأغر :

« فاذا بقائدنا أتاني قائلا ٠٠ زال العنا والخوف والقلب اطمأن
يامن هزمت بما أوتيت عدونا وبذا نفيت العار عنا والحزن
قل لي بربك ياعماد جيوشنا ياخير من هزم الورى أنت ابن من؟
فأجبته والدمع ملء محاجري لم أدر يانسل الكرام أنا ابن من
فأجـــابني لابأس اذ أنت الذى ذكروا جميلك في الخفاء وفي العلن
قد نلت مجدا في الحياة وعزة فانعم بما قد نلته يابن الوطن »

والقصيدة تحمل في نهايتهـا ما يشبه لحظة التنوير في القصة القصيرة ، ولولا أن تيمور وضع للقصيدة عنوان « ابن الوطن » لزاد عنصر التشويق الذى يثير التساؤلات عن هذا الشخص الغامض والمبهر الذى يتحدث عنه • واذا قرأنا القصيدة التمثيلية في اطارها الزمني وهو ثورة ١٩١٩ لأدركنا قيمتها التاريخية بالاضافة الى قيمتها الفنية ، ذلك أن تيمور يؤمن بالشعر كسلاح للتنوير وتعميق الوعي واثارة الحمية القومية بالموقف الدرامي والمنطق المتسق والتجربة الوجدانية والتفكير العقلاني والتساؤل المشوق ، وليس بأسلوب قصائد الحرب التقليدية التى عرفهـــا الشعر العربي القديم والتى أغرمت بالمبالغة فنأت عن البلاغة الحقيقية •

في القصيدة التمثيلية « بين الموت والحياة : شاعر يتألم » يستخدم تيمور لأول مرة التوجيهات المسرحية كي يصور بالحركة المسرحية المحنة التى يمر بها الشاعر • فنراه يتمشى قليلا في موقف درامي ، وفي موقف آخر يجلس ويستسلم للتفكير ثم يحاول القراءة فلا يمكنه ، وفي موقف ثالث يهم بقتل نفسه ولكنه يرمي الخنجر لتنتصر الحياة في النهاية برغم كل المحن والمآسى التى تنطوى عليها • فالشاعر على وجه الخصوص يملك من الوعي والبصيرة الثاقبة والوجدان الناضج والمنهج العقلاني ما يجعله يساعد الآخرين على تبين مواقع أقدامهم في طريق الحياة • قد يمر هو نفسه كانسان يعاني من همومه وهموم الآخرين ، بمحن ومآس ، وقد يصل به الأمر الى التفكير في التخلص من حياته ، لكنه في اللحظة الحاسمة تضيء ربات الشعر عقله ووجدانه ، فيتجاوز ببصيرته أســوار محنته الراهنة ، ويعود الى ممارسة رسالته الحضارية والانسانية التى كرس لها كل حياته :

« ما نظمت القريض أبغي نوالا من كبير ولا أحاول مكسب
بل أقول الأشعار كيما أناجي كل حر من بؤسه يتعذب
ذاك رأيي فيما أسميه شعرا ولكل في الشعر رأي ومذهب

ويتطور الموقف الدرامي من خلال متتاليات حادة من صور الحياة وكأنها مكتوبة بسكين الجراح وليست بقلم الشاعر الذي يعري كل السلبيات والمخازي بواقعية نقدية في منتهى الصراحة بل والصرامة ، وكأن الشعر في نظره عملية جراحية تفتح الجروح الاجتماعية والانسانية كي تخرج منها الصديد والقيح كي يصح جسم المجتمع ويستطيع مواصلة الحياة بالشكل اللائق بالانسان · ولذلك يبدو الشاعر في هذه القصيدة التمثيلية شاهدا على عصره ، فهذه المناجاة الدرامية ليست في حقيقتها حديثا هامسا مع النفس كما يفعل هاملت مثلا في مناجاته الشهيرة « أكون أو لا أكون » ، بل حديث صاخب مع المجتمع ، ومرآة صادقة كي يرى حقيقة مخازيه البشعة التي استمرأها حتى بدت في نظره سلوكا طبيعيا لايثير مجرد التساؤل :

« قد وجدت الحياة لاعدل فيها كل حر فيها شقي معذب
ورأيت الرجال صرعى خمور بقلوب النساء تلهو وتلعب
صار عرض الأنام بالمال يشرى وحقوق اليتيم بالبغي تسلب
هاكم الأرض كل مثوى عليها بدماء المظلوم أضحى مخضب
ليس في الناس ذو اباء وعزم كلهم للفساد يصبو ويطرب
فطبيب يبتز مال البرايا ومحام يشرى وقاض مذبذب »

هذه الصورة المرعبة للجانب المظلم من المجتمع تدل على أن هموم الشاعر هموم انسانية واجتماعية وقومية في المقام الأول ، والمسرح بطبيعته نموذج مصغر لهذا المجتمع ، ففيه الظالم والمظلوم ، الشرير والطيب ، والشقي المعذب ، وصريع الخمر ، وزئر النساء ، ولص الأعراض ، واليتيم البائس ، والطبيب المستغل ، والمحامي الانتهازي ، والقاضي المذبذب ··· الخ · اذ يذكرهم تيمور بالتفصيل لاحساسه أنه يواجه جمهورا تجمع ليستمع الى تمثيليته الشعرية ، وهو الاحساس الطبيعي الذي ينتاب أي كاتب مسرحي عندما يختلي بنفسه وبأوراقه للكتابة والابداع ·

وحتى عندما يتخذ الشاعر تجاربه الذاتية مادة لشعره ، فان احساسه بجمهور قرائه يحيلها على الفور الى تجارب موضوعية يشاركه فيها كل من يقرأ · ولذلك فان خيانة حبيبته له وهجرها اياه في المشهد الثاني من هذه القصيدة التمثيلية ، يغريه في بداية الأمر بالانتحار كي يتخلص من آلامه واحباطاته بعد ان أظلمت الدنيا في وجهه ، لكن طاقته

الشعرية سرعان ما تمسك بزمام الأمور لتنير بصره وتؤكد له أن الشاعر خلق لرسالة لابد أن يوصلها الى كل من يمكن أن يستقبلها وينفعل بها ، ولا يعقل أن يقضى على حياته لمجرد خيبة أمله في حبيبة تخلت عنه · ذلك أن حياته أغلى من ذلك بكثير ، ورسالته أرفع وأسمى من كل الأفكار المسمومة والمريضة التى قد تجتاح الضعفاء من البشر · فلا يعقل أن يكون بهذا التهافت فى حين أن المفروض فيه أن يمنح القوة والبصيرة والوعى والقدرة على الاستمرار للآخرين · ان حبه يجب أن يكون للبشرية جمعاء ، وقلب يتسع لأسرار الحياة وعجائب الكون ، لايمكن أن يضيق ويختنق بسبب امرأة ، مهما كانت هذه المرأة · كذلك فان الروح منحة من بارئها ، أمانة عند الانسان الذى لا يملك حق القضاء عليها أو مجرد التفريط فيها ، فما بالك بالشاعر الذى يحمل مسئولية الآخرين قبل أن يتحمل مسئوليته الشخصية ؟!

من هنا كان التطور الدرامى الذى جرى لشخصية الشاعر فى لحظة تنوير أدرك فيها معنى وجوده وأبعاد رسالته · انه تطور تولد من الصراع النفسى الذى جرى داخله بين الذات والموضوع ، بين القلب والعقل ، بين العاطفة والواجب ، بين الأنا والآخر ، بين الانسان والشاعر ، وكانت الغلبة فى النهاية لرسالته التى منحه الله اياها :

« كيف أرضى بالانتحار وأنى ... لست يا قلب للنذالة أنسب
كيف أنسى الأشجار تهتز عجبا ... كيف أنسى الأنهار والشمس تغرب
كيف أنسى صوت البلابل ليلا ... بين زهر الرياض والبدر يرقب
يا فؤادى ان الطبيعة أمى ... بين أحضانها أتيه وألعب
هى تملى على أسرار عيشى ... ولهذى الأسرار أصغى وأكتب »

هذا التدفق التلقائى للشاعر سواء فى مفرداته أو صوره أو رموزه خير أداة لابداع الشعر المسرحى الذى يؤدى بطبيعته الى المسرح الشعرى · ان الشعر فى المسرح وسيلة وليس غاية فى حد ذاته ، ولذلك لابد أن يتحول الى ستار شفاف يلون ويضيىء ويكشف عن الشخصيات والمواقف دون أن يشعر المتفرج أو القارىء بأى افتعال أو اصطناع سواء فى الايقاع أو الوزن أو القافية أو المعنى أو اللفظ · وهو ما نلحظه فى هذه القصيدة التمثيلية التى توظف كل عناصرها اللغوية فى خدمة الموقف الدرامى ·

فى القصيدة التمثيلية «الزوج القاتل» يجرب تيمور أسلوب الميلودراما التى تنتهى بحادثة قتل دفاعا عن الشرف المسلوب الذى يعبر عنه بيتها الختامى الشهير :

« لايسلم الشرف الرفيع من الأذى حتى يراق على جوانبـــه الدم »

فالبطل أحب زوجته حب الوليـــد لأمه ، ولم يكترث لكلام الناس الذين اعترضوا على هذا الزواج · لكن يبـــدو أن الاخـلاص فى الحب لايستطيع أن يتصدى لروح الخيانة اذا جرت فى العروق مجرى الدماء ، فكانت النتيجة أنها خانته ، ليس مع رجل غريب ، ولكن مع صـــديق حميم له · فما كان منه سوى أن استل خنجرا وانطلق الى داره :

« ودخلت دارى والفؤاد تحطمت أركانه والثـأر فيـــه مخيـــم
وحشاشتى ذابت وزاد لهيبهـــا والليل فى دارى مخيف مظلم
فوجدته يرنـــو اليها باسـما واحسرتا مـــن غادر يتبسـم
ووجدتها نشوى بخمر غرامهـــا القد يهصر والذوائـب تلثـم
فطعنتهـــا وبلغت ما يصبو له قلب كليم موجـــع يتقســم
فاذا به حـيران يصرخ قائلا ياقوم ذا زوج أثيـــم مجـــرم
فطعنته وأنـــا أصـيح مذكـرا ياخل من منـــا الأثيم المجرم ؟ »

وبرغم أن القصيدة مكتوبة على شكل المونولوج الدرامى لكنها تحمل فى طياتها ديالوج يمكن تحويله الى موقف درامى يؤدى على منصة المسرح بحركات مثيرة للغاية · وهو ما يؤكد توجهنا فى هذه الدراسة التى تبرز تمكن تيمور من أسرار الصنعة المسرحية كما تجلت فى مسرحيـاته ومن أصول الابداع الشعرى كما تبلورت فى قصائده · ومن الاتحاد والتفاعل بين هذه وتلك كان من الممكن بزوغ مسرح شعرى أصيل لو امتـد العمر بأديبنا الرائـــد ·

فى القصيدة التمثيلية « الوردة الذابلة » يجسد تيمور مضمونا لمسرحية شـعرية متدفقـــة بالعواطف والأحاسـيس الفوارة التى تميز المسرحيات الرومانسية · وكان الايقاع السريع مواكبـــا لهذه الانفعالات المثارة سواء من خـــلال المونولوج أو الديالوج الذى دار بين الفتى الثرى وبنت الليل البائسة الذابلة · فقد فاضت نفسه حنانا ورأفة بها لدرجة أنه يعرض عليها الزواج لينتشلها مما هى فيه ، لكنها أبت عليه أن يعرض نفسه لمثل هذه المتاعب ، وعرضت عليه نفسها فهو أولى من غيره بها · ويمر بهما شبان يتغامزون ويتحاورون معهـا حوارا كله احتقـار واذلال بالمصير الذى آلت اليه ، وهى فى استسلام وخنوع لاترد عليهم ســوى بنظرات كسيرة · فما كان من الفتى ســـوى أن صرخ فيهم ونهرهم ،

فمضوا الى اخوانهم يتوعدون ويشتمون • فلم يعبأ بسبابهم ومضى يكفكف دمع البائسة ويغمرها بالحب الذى لم تكن تحلم به فى أشد أحلامها تفاؤلا • فهو عاشق رومانسى باحث عن جوهر الانسان برغم كل الضغوط الاجتماعية التى تدين المظلومين بلا رحمة •

ويتطور الحوار الدرامى الكاشف لجوهر الشخصية فنعرف أن الفتاة أحبت رجلا ثريا ووثقت فيه لأن الحب الحقيقى مرادف للثقة ، فوهبته جسدها ، لكنه نكث العهد • فقد وضعت طفلا وحملته وذهبت الى أبيه :

« ورجوته عطفا بنا فأجاب « كيف وأنت دون
لاعرض عندك يافتا ة ولا دراهم تملكين »
فصرخت (هذا طفلك المسكين يا ابن الأكرمين
يامس سموا أباؤ بالفعل والحلم الرزين
جد لى بما بوجوده عند الشدائد أستعين
لا أم لى تحنو على ولا أب فى العالمين »

وطردها الرجل الفظ اللعين شر طردة ، ومات طفلها لتدفع ثمن تفريطها فى عرضها فى موقف ميلودرامى رهيب كله شجون ودموع • عندئذ يؤكد لها الفتى الشهم الذى أحبها أن الذنب ليس ذنبها وانما ذنب البغاة الفاسقين ، ولذلك يعرض عليها الزواج لعله يعوضها عن كل ما مرت به من محن ومآس وذلك من منطلق رومانسى ومثالى لايضع فى اعتباره الفوارق الاجتماعية والمفاهيم الأخلاقية التى تنظر الى المظهر دون الجوهر •

لكن المفاجأة الميلودرامية غير المتوقعة أن الفتاة البائسة عندما تأكدت من صدق الفتى الشهم فى عرضه الزواج عليها ، لم تحتمل المفاجأة التى كانت بمثابة الصدمة • لم تصدق أن الدنيا لاتزال بهذا الخير بعد الكابوس الذى عجزت عن الاستيقاظ منه ، فسقطت ميتة وضحية المجتمع الظالم حتى بعد أن ألقى اليها الفتى بحبل النجاة • فالواقعية النقدية المتشائمة لاتحتمل نهاية سعيدة لحياة مأسوية ، اذ أن النتائج من جنس الأسباب •

فى القصيدة التمثيلية أو المشهد المسرحى « المال » يشرع تيمور لأول مرة فى استخدام الحوار المسرحى كما عرف فى المسرحيات الشعرية أى أن هذا المشهد كان نقطة تحول عند تيمور من الشعر المسرحى الى المسرح الشعرى • بل انه يقوم بتشطير البيت الواحد وتقسيمه بين الشخصيات لتطويعه تماما للحوار الدرامى ومتطلبات الموقف الذى يشتمل على ثلاث شخصيات الغنى والخادم والفقير دون استخدام أسماء لهم فى منهج تجريدى يركز على المضمون ويكثفه •

والصراع الدرامي يصدر عن عجرفة الغنى الذى ظن أنه بأمواله الطائلة يملك الحق ليطأ أعناق الفقراء والبؤساء · لكن موقف الفقير يردد أصداء التوجه الرومانسي التقليدى الذى يحتقر المال ويرى فى القنـاعة كنزا لايفنى وكأنه بذلك حل معادلة العدالة الاجتماعية بهذه البساطة · يقول للغنى وقد شمخ فى مواجهته :

« أنام على العشب بين الرياض — وان لم أجده فقوق الصخور
وأصحو وقلبى بالعيش راض — أسبح باسم الآله الغفور
أسرح طرفى فى الكائنات — وأسمع فى الفجر سجع الطيور
وفى الغاب أجلس تحت الغصون — أقضى مع الطير وقت الهجير
وترتاح نفسى لشمس الأصيل — فأذكر قدرة رب قدير
وترقب عينى ضياء النجوم — يلاعب فى الليل موج البحور
يذكرنى البدر وجه الحبيب — فأبكى اللقاء بدمع غزير
اذا ما ظمئت فحسبى ماء — جرى فى الوهاد وبين الصخور
وان جعت ألفيت غصن الثمار — فأقنع منها بشىء يسير
فهذى حياتى عذرا اذا ما — جهلت بها غايتى والمصير »

هذه النظرة الرومانسية ، المثالية ، الحالمة ، العاشقة لمظاهر الطبيعة والغارقة فى أحضانها قد تبدو الآن غير واقعية ومجافية لمنطق الأشياء الذى يرى أن القوة الاقتصادية قد أضحت الطـاقة الأساسية المحركة للأفراد والشعوب والدول فكرا وسلوكا ، لكننـا اذا نظرنا الى اطارها الزمنى الذى صدرت عنه نجدها تردد الفكرة التى كانت سائدة فى القرن الماضى وأوائل الحالى والتى تؤكد أن الثروة لاتجلب لصاحبها سـوى الشقاء والتعاسة وحمل الهموم ، أما الفقر فهو الحرية والسعادة والهناء ، وظلت هذه الفكرة سائدة ، يتغنى بها الأغنياء قبل الفقراء ، حتى انتشار الفكر الاشتراكى الذى رفض أكذوبة الجمع بين المال والشقاء ، ووهم الجمع بين الفقر والهناء ·

لكن يبدو أن تيمور قد تحمس للفكرة لأنها تمنحه قدرات تخيلية وتشكيلية غير محدودة · والفقرة السابقة التى استشهدنا بها تحمـل ملامح لوحات الفنانين التأثيريين الذين كان لهم القدح المعلى فى مجـال التصوير فى أواخر القرن الماضى وأوائل الحالى ، والذين ركزوا على قيمة الضوء وانعكاساته المبهرة على لوحاتهم ، وهو ما نجده فى هذه اللوحة الشعرية الزاخرة بضوء الفجر وشمس الأصيل وضياء النجوم ·

كذلك أضاف تيمور تحرره من القافية النمطية بالاضافة الى تشطير لأبيات وتقسيمها على لسان الشخصيات حتى لايدخل الحوار فى قوالب صماء · لكن التحرر من القافية اقتصر على التنويع غير المنتظم بين الفقير والسرور ، الهجير والطيور ، الغزير والبحور ، المصير والقصور ، الضمير والصدور ·· الخ · فمن الواضح أن الحس الدرامى فى قصائد تيمور التمثيلية كان متصاعدا ، وعلى وشك اخضاع التدفق الشعرى لمتطلباته المسرحية · وهو ما نجده فى آخر قصيدتين تمثيليتين له : « القاتل وطيف المقتول » و « العفو عند المقدرة » اللتين تعتبران أولى خطوات تيمور على الطريق نحو المسرح الشعرى المتكامل لكن العمر لم يمتد به كى يواصل انجازاته فى هذا المجال الرائد ·

فى القصيدة المسرحية « القاتل وطيف المقتول » يستفيد تيمور من انجازات شكسبير عندما يبلور مخاوف الشخصية وهواجسها فى شخصية شبح أو ساحرة أو خيال أو طيف يظهر على المسرح ليثير أحاسيس الخوف والرهبة سواء فى الشخصية التى تواجهه أو الجمهور الذى يتابعه ، فالقاتل بعد أن ارتكب جريمته الشنعاء لايستطيع الهروب من احساس طاغ وقاتل بالذنب ، يظل يطارده فى صحوه ومنامه حتى أحال حياته الى جحيم مقيم · فالكون تحكمه عدالة الهية لاتسمح أبدا للمجرم بالخروج بجريمته كالشعرة من العجين ، بل ان العذاب الذى يصطلى بناره أقسى بمراحل من ذلك الذى تسبب فيه لضحيته ·

ويتجسد هذا العذاب المقيم فى ظهور طيف المقتول الذى يدير مع القاتل حوارا كأنه ألسنة الجحيم ، وهو فى الواقع حوار بين القاتل ونفسه ، لكن من حق الكاتب المسرحى أن يوظف أدواته الدرامية التى تحيل الأفكار والهواجس والصراعات النفسية الى شخصيات متجسدة ومتحركة على المنصة أمام عيون المتفرجين · فالمسرح فن بصرى وصوتى فى آن واحد ، ولذلك يرى الجمهور الصراع الدرامى ويتابعه بعيونه أكثر مما يسمع عنه · وهو ما جرى فى هذه القصيدة المسرحية التى تطور فيها الصراع الى النقطة التى شعر فيها القاتل بالحصار الخانق يحيط به من كل جانب ، وبالجحيم المستعر ينتظره بعد الممات ، فما كان منه ، كى يتخلص من آلامه ، سوى أن أفرغ زجاجة سم فى فمه ويقع على الأرض ويأخذ فى النزع كنتيجة حتمية للجريمة التى ارتكبها فى حق الانسان ، وللصراعات الرهيبة التى خاضها ولم يكن له فيها مفر سوى الموت · ومع ذلك لم يكن الموت نهاية لآلامه اذ أنه مكتوب عليه أن يخوض بين أمواج العقاب الأزلى فى الآخرة ، فلا مهرب من العقاب حتى تستقيم قوانين الكون ، وهو نفس المفهوم الذى تجسد فى آخر قصيدة مسرحية لتيمور وعنوانها « العفو عند المقدرة » ·

فى هذه القصيدة المسرحيـــة يدور الصراع بين القاتل وابن المقتول الذى يقرر الانتقام لمقتل أبيه . فالحتمية التراجيدية تؤكد أنه على الباغى تدور الدوائر ، ومن قتل لابد أن يقتل ولو بعد حين . ويتطور الصراع بين القاتل وابن المقتول الذى يعفو عنه عندما يستسلم القاتل له تماما على أساس مبدأ « العفو عند المقدرة » . لكن العفو البشرى لايؤدى الى العفو الالهى النابع من العدالة الالهية التى تحكم بقوانينها الكون كله . ولا يسمح لأى بشر بخرق هذه القوانين ، وقتل النفس البشرية هو أبشع أنواع هذا الخرق ، ولذلك لا مهرب من العقاب فى الدنيا والآخرة حتى لو حصل الآثم على عفو البشر .

عند هذا الحد توقفت محاولات تيمور الدؤوبة فى استكشاف آفاق المسرح الشعرى الذى أغرم به لكن العمر لم يمتد به ليشبع هذا الغرام . كان معجبا أشد الاعجاب بأمير الشعراء أحمد شوقى وأراد أن يساهم فى ترسيخ المسرح الشعرى الذى أرسى أحمد شـــوقى قواعده ، لكن الراية سقطت من يده ليلتقطها عزيز أباظـــة وعلى أحمـــد باكثير وعبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبد الصبور .

ومع ذلك كان محمد تيمور رائدا فى مجال شعرى آخر مع شعراء المهجر ، ولايزال هذا المجال مثار جدل ساخن حتى الآن برغم أن تيمور بدأه منذ عام ١٩١٦ وظل يمارســه حتى عام ١٩١٩ . وهذا المجـــال هو ما أسماه بالشعر المنثور أو القصـــيدة النثرية التى مزج فيهـــا النثر بطاقات الشعر وايقاعاته فى ديوان أسماه « الوجدان » . فهو لم يكن يؤمن بالحدود المفتعلة أو المصطنعة بين مختلف الفنون ، ومن باب أولى بين مختلف فنون الأدب من شعر ونثر ومسرح وقصة ورواية . وكان هذا المزج تحديثا للنثر العربى بمعنى الكلمـــة ، ولذلك آثرنا أن يكون الفصل التالى عن التحديث النثرى عند محمد تيمور .

الفصل الرابع

التحـديث النثرى

التحـديث النثرى

ان ابداع تيمور فيما يتصل بالشعر المنثور أو القصيدة النثرية يمكن أن يثير جدلا واسع النطاق على أســاس الاختــلاف الواضح بين الشعر والنثر ٠ فالقصيدة بطبيعتها لابد أن تكون شعرية والا انتفى كيانهـــا كقصيدة أصلا ٠ لكن من يستطيع الحجــر على النثــر كى لايستفيد من امكانات الشعر المتمثلة فى الايقاع والصورة والرمز والاستعارة والتشبيه والكثافة اللغوية والخصوبة التعبيرية والشحنة الانفعالية ؟! كذلك من يستطيع الحجر على الشعر كى لا يستفيد من المنطق العقلانى فى النثر وقدرته على بلورة الأفكار التى يمكن أن تمتزج بالمشاعر ، فيتألق العقل مع القلب فى لحظة يرى فيها الانسان مالا يستطيع أن يراه ببصره الذى أصابته الحياة التقليدية بالكلل ؟!

ان ممارسة تيمور للشعر والنثر والمسرح والقصة تؤكد لنا ايمانه بأن الجسور الممتدة بين مختلف الأجناس والأشكال الأدبية لاتؤدى الى الفوضى بل تطعمها بخصوبة متجددة لاتتأتى لكل منها على انفراد ، فاذا كان من الصعب تقسيم النفس البشرية الى أقســام منفصــلة وخانات منعزلة ، فانه من الصعب أيضا حصر الأجناس الأدبية والأشكال الفنية فى أقسام وخانات ، واذا تم هذا قسرا فان من شأنه أن يضيق الخناق على كل منها مما قد يصيبه بالذبول أو الاختناق أو التحجر أو التكرار ٠ فاذا كان العقل الابداعى للفنان ينهض على النظام والاتساق فانه يحتوى فى منظومته على الحرية والتجديد أيضــا ٠ ولذلك فان مصـطلح « الشعر المنثور » أو « القصيدة النثرية » لايعد من الفيروسات التى يمكن أن تسرى فى شرايين الأدب وخلاياه بحيث تدمر كيانه فى النهاية ٠

ويجب ألا نقلق على القصيدة الشعرية التى صمدت للزمن أكثر من ستة عشر قرنا من الزمان ، ولايعقل أن نكون أكثر خوفا وقلقا وحرصا

عليها من تيمور نفسه الذى أبدع فى اطارها كل انجازاته الشعرية سواء أكانت فى قالبها الكلاسيكى أو الذى يسعى للتحرر من القافية • ولايعقل أيضا بعد كل هذا التراث الطويل والعريق والراسخ أن تأتى القصيدة النثرية لتهدد القصيدة الشعرية ، فهى كالابنة المطيعة التى تتمسح فى أمها طلبا للرعاية والمساندة والتشجيع • خاصة وأن الشعر روح تسرى فى كل الفنون وليس فى القصيدة النثرية فحسب ، فكيف يلفظها وهو الذى سرى بروحه فى المسرح والموسيقى والفن التشكيلى والسينما ؟! وكل مخرج سينمائى كبير يحلم باليوم الذى يطلق فيه النقاد عليه لقب « شاعر الكاميرا » •

فالقصيدة النثرية سواء عند محمد تيمور أو غيره من الشعراء ، سواء أكانوا شعراء المهجر أو غيرهم من المتحمسين لهذا الشكل الأدبى حتى الآن ، تستعيض بالايقاع الداخلى عن الوزن فى القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة أيضا • وهذا الايقاع الداخلى هو فى حقيقته حركة ديناميكية تسرى فى أنحاء النص طبقا لتفاعل شديد التشابك ، وحوار جدلى عميق بين عناصر النص المتدفقة بالحيوية • ويتشكل هذا الايقاع فى سياق يثير التوتر فى النص ، ويجعله يضج بالحياة ، ويثير شهية القارىء فى البحث المستمر عنه والامساك بمفاتيحه التى يمكن أن تكون كامنة فى دلالات النص ووحدات الصياغة المكونة له •

ولعل الموقف العدائى من القصيدة النثرية راجع الى عدم التمرس بدراستها وتذوقها نتيجة لعدم بزوغ الايقاع بشكل واضح كما يفعل الوزن فى القصيدة العمودية ، أما المتلقى أو المتذوق المتمرس فانه يستمتع بالامساك بمفاتيح الايقاع من خلال الحركة الجدلية فى النص ، بين « التيمات » الرئيسية وما يتفرع عنها من مفردات وألفاظ ذات جرس معين فى نطاق شبكة العلاقات الموضوعية التى تمنح الوحدة الفكرية والفنية للقصيدة النثرية • وهذه عملية شاقة ومجهدة تحتاج الى ناقد متمرس ومتمكن من أدواته التحليلية •

من هنا كان رفض الكثيرين للقصيدة النثرية بصفتها قصيدة مراوغة لايجد فيها الناقد التقليدى هدفه المعتاد والمحدود ، خاصة الناقد الذى لايرى فى الشعر سوى عنصرى الوزن والمعنى فى حين أن الشعر فن أشمل بكثير من مجرد معنى مباشر أو فكرة تقليدية أو وزن أو قافية ، فهناك آفاق أبعد من ذلك بكثير ومعايير أهم تنبع من ثنايا التجديد الشعرى ولاتفرض عليه من خارجه • وعلى هذا الأساس تعتبر القصيدة النثرية اضافة الى قصيدة التفعيلة وتجديدا لها • والفرق الوحيد بينهما أن قصيدة التفعيلة توظف الوزن الحر غير المقيد ببحور الخليل ، فى حين استطاعت

القصيدة النثرية أن توظف الايقاع الداخلي الكامن بدلا من الوزن الخارجي الظـــاهر ·

ولعل ريادة تيمور الحقيقية في هذا المجال تتمثل في أنه أراد أن يخلص النثر العربي من الأمراض التي تمكنت منه طوال العصرين المملوكي والتركي والتي تمثلت في الايقاعات والأوزان الخارجيـــــة ، المفتعلة ، المرتبطة بالمحسنات والزخارف اللفظية التي تنقسم الى جناس وسجع على وجه الخصوص · فالجناس هو تشابه لفظين في النطق لا في المعنى ، ويكون تاما وغير تام · فالتام ما اتفقت حروفه في الهيئة والنوع والعدد والترتيب مثل :

« فدارهم مادمت في دارهـــم وأرضهم مادمت في أرضهم »

أما غير التام فمثل :

« تمدون من أيد عواص عواصم تصول بأسياف قواض قواضب »

أما السجع فهو توافق الفاصلتين نثرا في الحـــرف الأخير مثل : الانســـان بآدابه لابزيه وثيـــابه ، ومثل : تخليص الابريز في تلخيص باريز ·

وأصبحت براعة الأديب والكاتب تقاس بمدى تمكنه وتلاعبه بهذه المحسنات اللفظية حتى لو كانت أفكاره تافهة ومعانيه ركيكة · وما يمكن أن يقال في أضيق الحدود كان يقال في أوسع الحدود لاظهـــار البراعة اللفظية والايقاعات السجعية بحيث أصبح للفظ أفضلية وأسبقية على المعنى · فكانت النتيجة أن ترهل الأسلوب البلاغي وتحجر ، بل انه فقد بلاغته تماما ·

من هنا كان اصرار تيمور على تطعيم النثر بجوهر الشعر وامكاناته المتمثلة في الايقاع والصورة والرمز والاستعارة والتشبيه والكثافة اللغوية والخصوبة التعبيرية والشحنة الانفعالية · كان يشعر بثقل التركة المتراكمة عبر عصور طويلة تحجر فيها النثر العربي الذي أراد أن يمده بشرايين تبعث الدماء الساخنة فيه ، وتلفظ المحسنات اللفظية العقيمة كي تتألق الأفكار والمعاني والأحاسيس والمشاعر من خلال ايقاع داخلي غير مفتعل وغير مرصـــوص كقوالب طوب في جدار بني خصيصا لاظهار براعة البنـاء ودقته وليس لاقامة مبنى جميل ورفيع يضم بين جدرانه أروع الأفكار وأجمل الأحاسيس ·

وعلى الرغم من أن تيمور بدأ القصيدة النثرية في مطالع هذا القرن · فانها مازالت في حاجة الى الدراسة النقدية الجادة وتحاور الآراء البناءة

الموضوعية ، خاصة فيما يتصل بعناصرها الشعرية الباطنة ، وايقاعاتها الداخلية بالغة الاستخفاء ، والقوافى الداخلية فى بعض الأحيان ، وأشكال المجاز ، والتتبيع أو تطابق الحرف الأول فى أكثر من كلمة داخل الجملة الواحدة ، أو استخدام كلمات تحتوى على حروف ذات أصوات دالة وغير ذلك من العناصر التى لابد للناقد أن يتمكن من تحليلها حتى يمكن أن نفرق بين الهراء الخالى من كل ابداع وخيال ووزن وقافية الذى يخرج به علينا شبان وشابات يتصورون أنهم شعراء وشاعرات ، وبين القصائد النثرية العظيمة التى كتبها ويكتبها شعراء من طبقة محمد تيمور وجبران خليل جبران وأدونيس وأنسى الحاج ومحمد الماغوط وغيرهم ٠

لقد أراد محمد تيمور أن يحيل الايقاع اللفظى الخارجى المقحم الى ايقاع معنوى داخلى نابع من السياق نفسه ٠ فالعلاقة بين اللفظ والمعنى علاقة عضوية تماما كعلاقة الشكل بالمضمون ، ولذلك فان المعنى يشارك اللفظ فى صياغة الايقاع وتشكيل الجرس وتنظيم الوزن ، أما عندما ينفرد اللفظ بهذه المهمة فلابد أن ترد ألفاظ ومفردات لا لزوم لها لاكمال الزخارف الايقاعية التى تمثل عبئا على المعنى سواء أكان مرتبطا بالفكر أو الاحساس ٠ فالايقاع والوزن لايعملان على تطريب الأذن فحسب بل ينبعان من المعنى ويشاركان فى صنعه ٠ بهذا المفهوم نظريا وتطبيقيا استطاع تيمور أن يقوم بدوره الرائد فى تحديث النثر العربى وتخليصه من كل شوائب وتراكمات ورواسب ومعوقات العصرين المملوكى والتركى ، وكانت طاقات الشعر وامكاناته بمثابة قوة الدفع الأساسية فى هذا التحديث ٠

ولذلك فالتنبؤ بمستقبل القصيدة النثرية الآن أو المراهنة على مدى صمودها للزمن سفسطة لا معنى لها لأنها أثبتت وجودها بالفعل على مدى يقرب من القرن ٠ كما أن رائدها محمد تيمور هو شاعر متمكن من كل أصول الصنعة الشعرية التقليدية والتجديدية ، ولم يلجأ الى القصيدة النثرية نتيجة لعجزه عن قرض القصيدة الشعرية ، بل بحثا عن آفاق تعبيرية جديدة وتحديث النثر الذى عانى من عصور حجرية طويلة ٠ وقد أثبتت القصيدة النثرية قدرتها على الاستمرار والتطور والتجديد على أيدى من جاءوا بعد محمد تيمور ٠ فكل شىء فى مجال الأدب والفن قابل للتطور والتجديد ، أما الواثقون الآن من الاختفاء القريب للقصيدة النثرية قياسا على الشعر المرسل ، فانهم يقيمون قياسهم على فرض خاطىء لأن الشعر المرسل لم يكن تجديدا بالمعنى الفعلى لأنه لم يختلف عن الشعر التقليدى الا فى اهمال القوافى ولم يتجاوز هذه الجزئية ٠ لكن الأمر يختلف فى حالة القصيدة النثرية اختلافا جذريا ، شكلا ومضمونا ٠

أما المقارنة أو المواجهة الحادة بين القصيدة الشعرية والقصيدة النثرية فهى خطأ وقع فيه خصوم القصيدة النثرية الذين توقفوا فى مقارنتهم عند حدود الوزن والقافية ولم يتجاوزوها الى الملامح الفنية التى تمنح كلا منهما شخصيته المتميزة · ومثل هذه المقارنة أو المواجهة تكون عادة فى صالح القصيدة الشعرية ، لكن المسألة أشمل من أن تنحصر فى حدود الوزن · ذلك أن القصيدة النثرية ليست نسخة مكررة أو باهتة أو مشوهة للقصيدة الشعرية ، وليست بديلا عنها ، ولكنها تجربة فنيه جديدة أو شكل جديد يرى أصحابه أنه أقدر من غيره على الوفاء بتجاربهم الشعورية ·

ولاشك فان التفسيرات الانطباعية لاتجدى فى الحكم النقدى على القصيدة النثرية ، لأن هذا الحكم لابد أن ينهض على التحليل الأسلوبى واجراءاته لقدرته بآلياته على سبر أغوار هذا الشكل الجديد ، والكشف عن بنيته الايقاعية الداخلية وامكاناته التعبيرية الجديدة · فشاعر القصيدة النثرية لابد أن يكون متمكنا من أسرار اللغة وآليات الأسلوب بنفس القدر الذى نجده عند شاعر القصيدة الشعرية المتمرس بفنه وصنعته · وهى الحقيقة التى أثبتها محمد تيمور سواء عند ابداعه القصيدة الشعرية أو القصيدة النثرية ·

وكان تيمور من التواضع بحيث أضاف عنوانا جانبيا لديوانه « الوجدان » وهو « مقالات من الشعر المنثور » · لكنها ليست مقالات بالمصطلح التقليدى للكلمة ، الا اذا اعتبرنا أن كل قصيدة سواء أكانت شعرية أم نثرية لابد أن تحتوى بين طياتها على مقالة أو مضمون فكرى خاص بها · ولذلك فهى مقالة شعرية أو قصيدة نثرية توظف كل خصائص الابداع الشعرى باستثناء القافية الموحدة والوزن الرتيب ·

فى أولى قصائد هذا الديوان « عودة الموجة » التى كتبها تيمور فى رأس البر فى ١١ أغسطس سنة ١٩١٦ ، نجد أن العنوان نفسه عبارة عن معادل موضوعى للقصيدة كلها ، يتكرر بطريقة شبه منظمة ليمنحها وحدة معنوية وايقاعية ، فالموجة هى المعادل الموضوعى للحب القديم الذى نرى صوره المتعددة فى لوحات متتابعة زاخرة بالايحاء والتشكيل البصرى والخصوبة الشعرية الموحية :

« فى مثل هذا اليوم من العام الماضى وقفت أمام هذه الأمواج المضطربة أشيعها بأنفاسى الحارة ودموعى المنهملة ·

وقفت أمامها وقفة العاشق الذى استوجد الوجد ضلوعه وبرى الشوق عظمه وأودعتها رسالتى التى كتبتها أقلام الصبر بمداد الدموع ·



أودعتها الرسالة وأنا أترنح كالشارب الثمل يقعد بي اليأس ويدفعني الرجاء والأمل · وما ألذ قطرات الأمل الباردة على نيران النفس الهائجة !

تركت الشاطىء بعد أن غادرته تلك الموجة الشامخة وكلى حنين لتلك الديار النائية وذلك العش الساكن الذى كنت آوى اليه مع عصفورتى الهادئة الجميلة » ·

نلاحظ الايقـــاع الظاهر المتمثل في تكرار كلمـــة « وقفت » ، و « أودعتها » ، و « وقفة » ، و « رسالتى » ، و « الرسالة » ، و «الأمل» ، و « دموعى » ، و « الدموع » ، ثم الايقاع الكامن فى استخدام كلمات تحمل حروفا معينة ، مثل صوت « السين » الذى يوحى بالسكون والعزلة وصدى الريح : « أنفاسى » و « النفس » ، « استوجد » ، « رسالتى » ، « الرسالة » ، « الصبر » ، « الثمل » ، « اليأس » ، « الســاكن » ، « عصفورتى » · مما يدل على أن ايقاع النثر أصعب وأكثر تنويعا وتعقيدا من ايقاع الشعر ·

كما تتمثل الخصـــوبة الشعرية فى الصـــور الموحية : الأمــواج المضطربة ، الأنفـــاس الحارة ، الدمـــوع المنهملة ، أقلام الصبر ، مداد الدموع · الشارب الثمل ، قطرات الأمل الباردة ، نيران النفس الهائجة ، الموجة الشامخة ، الديار النائية ، العش الساكن ، العصفورة الهادئة الصغيرة · لكنها لم تكن صور متناثـرة بلا رابط ، بل ارتبطت أساســا بالرمز الأساسى المتمثل فى الموجة الشامخة التى تضطرب أحيانا ، وتقترب من العاشق أحيانا أخرى ليقرأ على صحيفة وجهها سطرا كتبته يد النسيان الناعمة وسجلته مخالب اليأس ، ثم تتراجع أمام صرخته لتنحسر وتذوب بين زميلاتها ·

انحسرت الموجة الشـــامخة كما انحسر حبه العظيم لتلك المخلوقــة الرائعة التى تعيش الآن مع سواه تشاطره هناء الحياة· ومع ذلك اكتشف بعد انحسار الموجة أنه لا يزال يكن لها كل حب ووفاء ودعاء ليهنأ ذلك القلب الوديع بطيبات الحياة وليجد مع من أحله فى سويدائه برد السرور ولذة الغبطة والهناء ، أما هو فسيبقى لهيف القلب ، كاسف الوجـه ، يفترش الهم ، ويتوسد القـلق ، ويتجرع غصـص الكرب ، ومع ذلك فسيبقى على عهد الوفاء لاتنمحى من مخيلته صحيفة الذكرى حتى الموت شأنه فى ذلك شـأن كل العشاق الرومانسيين الذين يستمتعون بعزلة الشجن ووحدة الحزن بعيدا عن صخب المدينة ·

فى قصيدة « متى أنساها » التى كتبها تيمور فى ١٥ ديسمبر سنة ١٩١٦ ، يجسد تجربة شعورية تسرى كالحمى فى شرايين العاشق الذى

تطارده الذكرى لتفرض الماضى على الحاضر ، فيعيش فيه قسرا ، ويصبح العاشق ريشة فى مهب رياح الذكريات · فكل فقرة من فقرات القصيدة تبـــدأ بجملة « هى معى فى كل مكان » ، فى كل جزء من أجزاء فـكره الملتهب ، فى كل ذرة من ذرات قلبه الممزق ، فى كل نهر من أنهار دمعه المرسل :

« مازلت أراها تعدو خلفى وقد ساقها القدر المحتوم ، مازالت أشعر بذراعيها تطوق عنقى ، وبقبلها تحرق جلدى ، وبأنفاسها الحارة توقظ فى القلب شيطان الحب الرجيم ·

هى معى فى كل مكان · أراها فى الليل وقد ران الكرى على جفونى فأقوم من الفراش مذعورا ، وأراها فى الفجر وقدتفتحت عيون الكائنات لقدوم الضياء فأرجع لبيتى مقهورا ، وأراها فى الصباح تتبختر بين أشعة الشمس فأحس بحرارة الوجد تتمشى فى أنحائى ، وبشظايا الهجر تلتهب فى أحشائى » ·

من الواضح أن الايقاع بل والوزن هنا يكاد يضاهى الايقاع والوزن فى القصيدة الشعرية التى تتمتع بوحدة شعورية نلمسها هنـا فى كل جمل القصـــيدة التى تؤكد أن جوهر الحياة يكمن فى الأحاســيس التى تثيرها وتبقى فى الوجدان بعد انتهائها كأنها لم تنته ، أما التواجد المادى فمجرد تجسيد ظاهرى لهذه الأحاسيس · ومن السهل تتبع الوزن بل والقــافية فى هذه الجمل مثل : مذعورا ومقهورا ، أنحائى وأحشـــائى ، السحر والشجر ، الكثيف ، والمخيف ، الهيام والسقام ، الصادق والعوائق، حدائق والحقائق ··· الخ ·

أما الصور الشعرية التى تجسد طغيان الحب على قلب العاشق برغم خيانـة الحبيبة له . فتوضـــح أن الانســـان قد يمر بتجارب فى الماضى لا يستطيع الفكاك منها فى الحاضر أو المستقبل ، بل وقد يستكين لها تمــاما لأنها تنقله الى تجــربة شـعورية ولاشــعورية ممتعة برغم نهايتها المأسوية ، تجربة العناق ، والقبلات ، والأنفاس الحارة ، وصور الليـــل والفجر عند قدوم الضـــياء ، والتبختر فى الصـــباح بين أشـــعة الشمس الزاهرة ، وحرارة الوجد ، وشظايا الهجر ، ونسيم السحر ، وأناشيد الطيور الصادحة ، وصفحة الجدول العذب . ومرآة السماء الصـــافية ، وزهور الأبدية ، وشبح الغدر ، وعاصفة الحب فى زوايا القلب ، وأنين الوجد ، وبرق الأمل الصادق ، وحدائق النفس ، وزهور الحقائق، وطيات الضباب الأسود ، وقاع الماء العميق ، وأشواك اليأس ··· الــخ ·

هكذا تطارده صور الحبيبة الغادرة الهاجرة فى كل لحظة من لحظات حياته ، فجعلت الماضى أقوى من حاضر حياته · انها قصيدة مأسوية تحكى

مأساة عاشق فقد القدرة على التحرر من قيود الماضى . فالتجربة الغرامية الملتهبة استطاعت أن تجرف ارادته فى طريقها ولم يتبق له سوى العيش فى ذكرياتها وأوهامها . حتى خيانتها له لم تكن سببا كافيا لمساعدته على النجاة بجلده من وطأتها . ذلك أن مأساته تتمثل فى توحده معها بالجسد والنفس ، وعندما لم يتبق له سوى النفس لم يستطع أن يفض توحده معها . ومع ذلك فان عنوان القصيدة « متى أنساها ؟ » ليس مجرد سؤال فى انتظار اجابة عنه ، بل تساؤل يحمل فى طياته الأمل فى نسيانها يوما ما . انه نموذج العاشق الرومانسى الذى يستعذب الألم والقلق الى أن يفعل الله أمرا كان مفعولا .

فى « الشاعر والليل » التى كتبها تيمور فى ٢٦ يناير سنة ١٩١٧ مزج تيمور القصيدة النثرية بالديالوج الدرامى بين الشاعر والليل الذى تحول الى شخصية تبث للشاعر أسرار الكون كى ينهل منها فى قصائده وينير بها عقول قرائه . والقصيدة زاخرة بالايقاع الخفى المستتر الذى يصعب ادراكه من أول وهلة ، ومع ذلك فالشد والجذب فى الحوار بين الشاعر والليل يبرز هذا الايقاع عند احتدامه . وهو حوار مثير كتبه تيمور تحت وطأة مآسى الحرب العالمية الأولى التى كانت مستعرة فى تلك الفترة (١٩١٤ - ١٩١٨) ، والتى أشعلت داخله تأملات شعرية صنع منها شهادة على مأساة عصره ، حاول من خلالها أن يضع أصابعه على الأسباب المؤدية الى كل هذه الطاقة التدميرية فى حياة الانسان . ولعل الليل بصفته مستودع الأسرار والأسباب والدوافع يبوح له بما قد ينير بصيرته المظلمة العاجزة عن أن تجوس فى أحراش النفس البشرية :

« الشاعر : ايه أيها الليل الأقتم ! أين مفتاح بابك الجهنمى ؟ أود أن أنام فى فنائك المخيف متوسدا عتبتك الزرقاء التى بنتها يد البؤس من دموع الأيتام . هناك أسكب دموعى فتطير فى الفضاء شظايا تضىء الأفق الحالك .

الليل : قف أيها الشاعر فما أنت الا طفل ساذج . انك مازلت تبتسم لنور الفجر وتضحك لبزوغ الشمس ، وترقص مع الجيوش المنتصرة ، وتهزأ من ألحان البؤس التى ترددها الشفاه الظامئة . وتأنف من أن تغسل جسمك الملتهب فى نهر الدموع .

الشاعر : ايه أيها الليل ! أين عباءتك السوداء تلتحف بها أفكارى المشتعلة وتسير تحت لوائها الى قرار الهاوية . هناك أصرخ صرختى الهائلة أمام الأشلاء المبعثرة ، فتجفل النجوم فى القبة الزرقاء ، وترتعد الشمس فى عرشها العلوى » .

في هذه القصيدة يبتدع تيمور جوا كالأساطير الاغريقية حيث نشعر بشبح اله الحرب « مارس » يجوس بقدميه الثقيلتين في ميدان الصراع والقتال والموت كي يطأ أعناق الرجال ويزهق أرواحهم · ولا يجد الشاعر مفرا من الامتزاج بعناصر الطبيعة النقية البريئة هربا من آلة الحرب الجهنمية التي تحصد الأحياء الذين يحسدون الأموات على الراحة الأبدية التي ينعمون بها· كما يسعى الشاعر الى الخروج من غابة المطامع الانسانية المعتمة لعل فجر الحقيقة ينبثق في عينيه :

الشاعر : وأنا ذلك المولود الصغير الذي ألقت به أمه عند ذلك النبع المبارك فحمله التيـار الشديد ومازال يقذف به الى حيث تقف المطامـع الانسانية وينبثق فجر الحقيقة ·

الليل : تعال أيها الشاعر وضـع فمك الصغير على شفاهي المنهبة لأنفث فيه أنفاسي النارية فتلتقطها أحشـاؤك الظامئة · خذ صولجاني وأمسك به في يدك تخضع لك سفينة الرياح فتركبها لتعدو خلفك الاغاثة وتهرب أمامك القسوة ·

الشاعر : أنت أيهـا الليـل اله الرحمة وأنا لسانك الناطق · أنت أنشودة الحب وأنا منشدها· أنت سيف الحق وأنا شاهره الذي لا ينام · تعالى معي نجول جولتنا لتنهزم أمامنا جيوش الدماء التي أثار حربها نور الحياة » ·

هكذا تتجلى وظيفة الشاعر · انه لايملك سيفا للقتال وسفك الدماء بل يملك سـيف الحق الذي يشهره في وجه كل من تسول له نفسه أن يعتدي على حق الانسـان في حياة تليق بانسانيته · لقد خلق الله نور الحياة كي يسير البشر على هديه ، لكن النفس الأمارة بالسوء أحالت هذا النور الى ميـادين للقتال وساحات لحصد الأرواح البشريـة دون رحمة ولا هوادة · ولذلك أصبح الليـل ملجأ الشاعر من هذا النور الساطـع المخيف ، والشعر سلاحه الذي يعري به مكامن الشر التي تطفح على سطح النفس البشرية من حين لآخر كبراكين مدمرة للحرث والنسل ·

في قصيدة « حب البقاء » التي كتبها تيمور في٦ ابريل سنة١٩١٧، ينقسم السـياق الى ست فقرات على نهج القصيدة الشـعرية في اللغات الأوربيـة · وكل فقرة عبـارة عن صورة شـعرية مشـحونة بالدلالات والايحاءات ، بل هي موقف دراهي يغير الزاوية والمنظور من فقرة الى أخرى كأنها عدسة الكاميرا التي لا تلتقط سوى اللمحات الموحية والومضات التي تتكامل في تتابعها حتى تشكل اللوحة أو البانوراما الكاملة في النهاية ·

ففي الفقرة الأولى تتجلى صورة الأمواج الهائجة التي تعلو وتهبط ، والسماء التي لبست رداءها الأسود ، وزمجرة البحر التي ترن في الفضاء كأنها زئير الليث وعواء الذئاب في الصحراء · وهي صورة نراها من خلال

عيني الشـــاعر الذى ينتقل بنا الى الفقرة الثانية لنغوص فى نفســه الثائرة التى تنظر للكون من وراء ضباب الألم ،وفى عينيه الغائرتين اللتين يلمع فيهما نور مخيف كما يلمع برق اليأس فى ليـل الهموم ، وتعلو شفتيه ابتسامة السخرية ٠

هنا يستغل تيمور طاقات الشعر فى التلميح والايحاء دون تقرير معنى محدد بحيث يترك العنان لخيال القارىء وفكره، وبذلك يمر بتجربة نفسية تثير أحاسيس ومشاعر خاصة به ٠ وذلك بالاضافة الى التجربة الجمالية التى تشـكلها الألوان والأصوات والأضواء والظـلال بدرجاتها وترددانها وأصـدائها التى لا يمكن حصرها فى معان محددة ، لأنها قد تختلف من قارىء الى آخر اختلاف بصمات الأصابع ٠ ولذلك فهى تجربة ثرية وخصبة سواء على مستوى الفكر أو الخيال أو الانفعال ٠

ونظرا لأن الشاعر يرى ما لا يراه الآخرون ، أى أنه يرى الجانب المظلم من الحياة ، فلم يعد يبتسم لابتسام الربيـع ، ولا يبـكى لدموع الشتاء ، ولا يهتز لنشوة الأمـل ، ولا تخيفه خاطرات اليأس ٠ فبعد أن رأى ما رأى أصـــبح قلبـه قبرا مظلما رقـدت فيه عرائس الأمانى تمر برؤوسها الخاوية أحلام الماضى ٠ وهو بهذا لا يثير اليأس والاحباط فى نفوس النـاس ، بل يواجههم بحقائقهم البشعة دون مواربة ٠ فالشـعر بطبيعته الحقة لا يخدع الناس بالأوهام الجميلة بل يغوص بهم فى كهوف نفوسهم المعتمة حيث يضيئها ويعريها على حقيقتها ٠ انه مواجهة وليس هروبا ٠ ولذلك يرى الشاعر الناس تسير أمامه كأنها ألاعيب تتحرك ، وضحايا تتزاحم أمام مقصلة الطمع ، فهم والأنعام سواء ٠ وعلى الرغم من وقوف الشاعر شامخا أمام البحر كالتمثال ، فانه يهتز من آونة الى أخرى كلما لاح فوق الأمواج الغاضبة فجر الشباب الذى يمثل قدرة الحياة على الميلاد والتجدد والاستمرار برغم كل عوامل الفناء واليأس والعدم المحيطة بها كما صورها فى الفقرة الخامسة من القصيدة :

« اليوم يوم عصيب قامت فيه الرياح وقعدت ، وهددت ، وصرخت فلزمت الظباء الخدور تنظر من وراء السجف لثورة العناصر وتسمع من خلف الجدران دوى الرياح وقصف الرعود ٠ ولكنى أرى أمامى خيال من أهوى شاحب اللون ، مسدل الشعور ، مادا يديه الناحلتين يدعونى الى قرار البحر وهو يبتسم ويرقص مع الأمواج » ٠

وبرغم هذه الصورة الشعرية المغرقة فى الرومانسية ، فان الاتجاه الواقعى الذى ساد مسرحيات تيمور ، يسيطر على نهاية هذه القصيدة من خلال تفضـيل الشاعر أو العـاشق حب البقاء على الانسياق وراء أوهام الماضى التى هى العدم بعينه ٠ وهذا يدل على خصوبة الرؤى وتعددها عند تيمور فلا يقيد نفسه بزاوية واحدة تصيب ابداعه بالتكرار والرتابة ٠ فاذا

قارنا رؤياه في قصيدة « حب البقاء » برؤياه في قصيدته السابقة « متى أنساها ؟ » سنجد اختلافا كاملا يصل الى حد التناقض · لكن هذا لا يعنى أن منهج تيمور الفكرى والفنى يعوزه الاتساق والتناغم ، بل يعنى قدرته الابداعية على احتواء كل التناقضات البشرية فى أعماله الأدبية سواء أكانت قصصية أم مسرحية أم شعرية · ولذلك تنتهى قصيدة « حب البقاء » بانتصار حب البقاء على ما عداه من أنواع أخرى من الحب ، فى حين تنتهى « متى أنساك ؟ » بضياع العاشق وسط أوهام الماضى التى جرفته بعيدا عن البقاء الانسانى الحقيقى ·

فى قصيدة « حديث زهرة » التى كتبها تيمور فى ١٦ يناير سنة ١٩١٩، يلعب رمز الزهرة البطولة المطلقة والعمود الفقرى لجسم القصيدة كلها · فهى بؤرة المواقف ومحور الصور ومركز الايحاءات التى تصدر عنها لتتفاعل معها فى تنويعات مختلفة ثم تعود لتندمج فيها فى ديناميكية متجددة · والمونولوج الشعرى الذى يغطى القصيدة النثرية كلها ، يرصد الأحداث ويحلل المواقف ويطور الشخصيات من وجهة نظر الزهرة · ففى هذه القصيدة يعزف تيمور لحنه المفضل الذى يبلور فلسفة وحدة الكون التى يمكن ادراكها فى أصغر الأشياء وأبسطها ، اذ يمكن ادراك الوحدة الكبرى من خلال الوحدة الصغرى التى تمثلها الزهرة هنا · فهى ترمز الى كل عناصر الطبيعة الجميلة وأنواع البشر على اختلاف مشاربهم ، مثل العاشق الولهان الذى لم يجد وسيلة للتنفيس عن لوعته سوى قطفها ووضعها على صدره وهى لا تعلم الى أين يسوقها القدر تماما مثل الانسان فى جهله بمصيره ·

وكعادة تيمور فى توظيف اى شكل أدبى طالما أنه يخدم هدفه الفكرى والفنى ، مزج هذه القصيدة بمنهج القصة القصيرة الذى أبدع من خلاله ريادته فى هذا المجال · تحكى الزهرة كيف حملها الشاب على صدره وكيف وصل لبناء كبير اجتاز بابه ودخل فناءه حيث سمعت صفيرا ورأت دخانا فعلمت أنهما فى محطة كبيرة · سار الشاب على الافريز فى قلق واضح وهو يخرج ساعته من جيبه وينظر فيها ، ثم اجتاحته موجة عارمة من المشاعر الغامرة وهم لاستقبال شخص لم تر الزهرة أجمل منه :

« وحدقت نظرى فى الشخص القادم فوجدته فتاة رقيقة ناعمة هيفاء القوام ، سمراء الوجه · تلوح عليها ديباجة الحسن ، وينبعث من عينيها بريق العفاف والطهر ·

ثم تعانقا فشعرت بلهيب تلك النار التى كانت تتأجج فى صدريهما وافترقا خشية أن تحرقنى تلك النار · وركبت الفتاة فى عربة من عربات القطار فنزعنى الشاب من صدره واعطانى للفتاة وهو يقول

(اليك هديتى ، اليك زهرة الحب ، اليك نبع الذكرى والوفاء) فأمسكت بى ووضعتنى فى صدرها .

ثم دق الحارس الناقوس وسمعنا صفير القاطرة تتأهب للرحيل فسالت دموع الفتى والفتاة وتعانقا مرة أخرى ثم سار القطار بين المروج الخضراء .

كنت فى حديقة القصر زهرة الحسن والجمال فأصبحت على صدر الفتاة زهرة الحب ونبع الذكرى والوفاء » .

هكذا يحمل النثر سمات الشعر وخصائصه فى قدرته على أن يقول ويوحى ويشير الى آفاق وأجواء ودلالات أشمل وأعمق وأبعد بكثير من حيز المعنى المباشر الذى تعبر عنه الألفاظ والمفردات . فالقصيدة تجسيد لمشاعر الانسان تجاه الحياة والمجتمع والوجود والعدم من خلال مشاهد متتابعة كأنها شاشة سينمائية زاخرة بالأعماق والألوان والحركات والظلال والأماكن والشخصيات والمشاهد والمواقف والحوارات. فالقصيدة تتسلل الى القارىء من خلال حاسة البصر أولا ثم السمع ثم الشم وأيضا اللمس ، بحيث تشكل عالما متكاملا يستغرق القارىء بين أرجائه .

تمثل الموقف الدرامى الأساسى فى القصيدة فى حب الفتى الغنى للفتاة الفقيرة التى لم تحصل منه سوى على زهرة الذكرى والوفاء. وبرغم رومانسية القصيدة المتدفقة ، فان تيمور كلما أمسك بقلم الكاتب القصصى أو المسرحى فان الواقع بوطأته الثقيلة سرعان ما يسحق الحلم والمثال وبالتالى يسحق من يتمسك بهما . فقد ظل العاشق يراسل حبيبته بانتظام وعاشت هى على نور خطاباته التى يبثها فيها لواعج الهوى ، لكن الواقع يؤكد أن البعيد عن العين بعيد عن القلب . فبعد أن لعب الفارق الطبقى دورا فى التفريق بينهما ، قام البعد المكانى باكمال المهمة ، اذ أصاب الملل الحبيب وتولى النسيان نكث العهود ، واستيقظت الفتاة من حلمها الجميل لتخاطب زهرتها قائلة :

« يازهرة الـ ... ونبع الذكرى والوفاء . معذرة أيتها الزهرة الذابلة اذ لم أدعك بزهرة الحب فقد جف عوده وتهدمت أركانه . لقد نسى الحبيب غرامه ونكث عهده وما قلب الرجل الا كالطائر ينتقل من غصن الى غصن » .

ونظرا لأن الاصرار على الحب المثالى فى مواجهة وطأة الواقع الجاثم على كاهل الشخصيات ، سرعان ما يتحول الى نوع من الانتحار ، فكان لابد لهذه الفتاة الأثيرية التى تضاهى الزهرة فى رقتها وعذوبتها ، أن تذبل وتذوى وتموت فى مشهد يمزج الرومانسية بالميلودراما بالرمزية فى لوحات تشكيلية متتابعة :

« اليوم ناحت النائحات ودوى في المنزل الصغير صراخ تلك الخالة المسكينة • اليوم حملوا جثة الفتاة وساروا بنعشها بين الحقول الى أن وصلوا الى المقبرة وهناك وضعوا الفتاة فى حفرة مظلمة ووضعونى على صدرها ثم أهالوا التراب علينا • ونثروا على القبر زهورا قليلة ولكنهم بللوه بدموع كثيرة » •

ان مزج الشعر بالقصة فى هذه القصيدة النثرية ، بلور الصراع بين الواقع والمثال فى عالم ينتصر دائما للواقع برغم تشدقه المتجدد بالمثال• واذا كان تيمور قد عالج الواقع فى قصصه ومسرحياته ، وعالج المثال فى قصائده الرومانسية ، فانه جسد المواجهة بينهما فى هذه القصيدة مستغلا المزج فيها بين النثر كتعبير فنى عن الواقع ، والشعر كتعبير فنى عن المثال •

فى القصيدة النثرية « الهرم الأكبر » التى كتبها تيمور فى ١٣ نوفمبر ١٩١٩ ، يقدم تجربة أدبية فريدة من نوعها • فقد تناول موضوع « الهرم الأكبر » من قبل فى قصيدة كلاسيكية عمودية ، جسد فيها ضرورة الوعى الحضارى وتجديده بالاستفادة من دروس الماضى لأخذ دفعات متجددة نحو المستقبل ، وقد قمنا بتحليل هذه القصيدة الشعرية فى حينها • ثم يعود تيمور الى الهرم الأكبر لاستلهام روح مصر الصامدة فى وجه كل مظاهر القهر والطغيان وفى مقدمتها الاستعمار البريطانى الذى أصر سعد زغلول ورفاقه على التصدى له بكل الوسائل والطاقات الممكنة مما أدى الى نفيهم واندلاع ثورة ١٩١٩ التى أشعلت جذوة الروح المصرية وصهرتها فى بوتقة أظهرت معدنها الثمين •

ان الهرم الأكبر زاخر بالايحاءات والصور والرموز والمعانى التى يمكن أن تلهم الشعراء بعشرات بل ومئات القصائد • وقد وجد تيمور فيه بغيته كمعادل موضوعى لروح مصر الخالدة وصمودها واجتيازها لكل اختبارات الزمن ومحنه • فهو رمز التاريخ والحضارة والشموخ والرسوخ والسمو والرفعة والجمال دون أى تعليق مباشر من تيمور الذى ترك القيم التشكيلية للألوان والظلال والأضواء كى تقول كل ما لا يستطيع قوله بالأسلوب التقريرى الذى كثيرا ما يلجأ اليه الأدباء فى حمية التعبير عن المضامين القومية • لكن تيمور لم ينس دوره أبدا كفنان وأديب وشاعر ، وأدواته الدرامية والتشكيلية والفنية فى ابداع أعماله ، بحيث استفاد فى هذه القصيدة النثرية من طاقات الشعر المرسل أو الحر . وقسمها الى فقرات تبلور كل واحدة فيها مشهدا أو موقفا أو رمزا أو صورة فى تتابع يبلور المضمون الرئيسى فى نهاية القصيدة :

« يطل على القاهرة من شاهق كأنه رسول مجدها القديم •

على صخوره العابسة ، وعلى رماله الصفراء كتب الدهر بمخالبه السوداء تاريخ مصر .

مهشم الجبهة مغمض العينين يلتحف السكون والجلال .

هو تمثال الحقيقة حلوة كانت أو مرة .

منه عرفنا مجد مصر القديم ومن بابه نسمع أناتها المتتابعة .

عارى الجسد أسمر اللون يحمل فى صدره آلام الأيام .

لم يضق صدره بالمصائب ولم تذرف محاجره دموع اللأواء .

ثابت الجأش لم يتحول عن مكانه القديم ولم تسل بعد دماؤه الحمراء .

★★★

فى سفحه تشعر النفس بالهيبة والحزن .

هناك تذهب الأم الثاكل لتندب أولادها .

وهناك يذهب العاشق ليبكى عشيقته .

وهناك يجلس الشاعر على صخر أصم يذكر مجد بلاده الضائع .

★★★

عليه مسحة من الجمال لا يعرفها الا كل فنى .

منه تستمد أنفس المجاهدين قوة هائلة .

ومنه ينبثق على مصر فى جنح الليل شعاع الأمل .

هو كتاب الوطنية .

على صفحته الأولى كتبت الحقيقة من ذهب : مصر للمصريين » .

فى القصيدة الشعرية قارن تيمور بين المجد القديم متمثلا فى الهرم الأكبر والتخلف المعاصر لتقاعس الأحفاد عن تجديد مجد الأجداد ، لكنه فى القصيدة النثرية تحول الى طاقة تستمد منها أنفس المجاهدين قوة هائلة . ومهما تكاثفت الظلمة وطال الليل فانه يرسل شعاع الأمل فى أرجاء الوطن ليهدى الأحفاد نحو آفاق المستقبل المشرق . فهو كتاب الوطنية الخالدة والصامدة ضد كل أنواع القهر والغزو الأجنبى ، اذ مكتوب على صفحته الأولى الحقيقة الذهبية التى تؤكد أن مصر للمصريين ، ولن يملكها أحد سوى أبنائها لأنه فى النهاية لايصح الا الصحيح .

وكان محمد تيمور يملك وعيا نقديا عميقا ومبكرا مكنه من التجريب والتحديث والاستكشاف فى معظم أنواع الابداع الأدبى من قصة ومسرح وشعر ، وتعامله مع نفس المضمون مرة بالقصيدة الشعرية العمودية ومرة أخرى بالقصيدة النثرية دليل على عدم تقيده بأية قوالب تحد من انطلاقاته

الابداعية · وهذا الوعى النقدى العميق والمبكر يمكن أن نستشفه من منهجه فى الابداع القصصى والمسرحى والشعرى ، كما نلتقطه مباشرة من مقالاته النقدية التى نشرها فى مطالع القرن الحالى فى مجلتى « السفور » و « المنبر » والتى تدل على رؤية موضوعية ومنهج تحليلى دقيق فى وقت كان النقد عبارة عن انطباعات شخصية أو تلخيص مضامين الأعمال الأدبية أو استخلاص العبر والمواعظ الأخلاقية المستفادة سواء على لسان الأديب شخصيا أو على لسان شخصياته · ولذلك آثرنا أن يكون الفصل التالى من هذه الدراسة عن التحديث النقدى عند محمد تيمور ·

الفصـــل الخامس

التحــديث النقــدى

التحـديث النقـدى

لم يصدر ابداع محمد تيمور الأدبى والفنى عن مجرد موهبة فطرية وطاقــة تلقائية ، بل كان وعيــه النقدى كامنا فى الخلفية ، يجنب هذا الابداع المدخول فى طرق مسدودة أو متاهات جانبية أو دوائر مفرغة . وقد تجلت ريـادته النقدية فى نظرتــه الموضوعيــة الى الأعمال الأدبية والمسرحيــة ، وتحليله الفنى والعلمى لأسرار الصنعة فيها ، وهذا فى وقت كان النقد فيه مجرد انطباعـات شخصية بحتة ، أو تلخيص لقصة أو مضمون العمل الفنى، أو استخراج العبرة الأخلاقية وكأن المسألة مجرد وعظ يتجنب الملل بتوظيف أدوات فنية مشوقة .

وتنقسم مقالات ودراسـات تيمور النقدية الى شقين : شق نظرى وآخر تطبيقى . فى الشق النظرى قدم دراسـات نظرية عن منشـأ فن التمثيل فى فرنسا ، وعن الدراما أو الدرام فى القرون الوسـطى ما بين القرنين الثانى عشر والخامس عشر ، والكوميديا فى نفس الفترة ، ثم التراجيديا فى القرن السادس عشر ، ثم التمثيل فى مصر . كما خصص دراسات تحليلية لما أسماه بالتمثيل الفنى واللا فنى وأنواع كل منهما ، وتحليل أسباب نجاح التمثيل اللا فنى .

وفى الشق التطبيقى ابتكر دراسات نقدية على شكل محاكمة مؤلفى المسرحيات : فرح أنطون وابراهيم رمزى ولطفى جمعة وخليل مطران ، بحيث تتضح عناصر وملامح ومناهج كل منهم فى التأليف المسرحى من خلال المناقشـات الجارية بين الاتهام والدفـاع . ولم يقتصر نقد تيمور المسرحى على أساليب التأليف بل امتد ليغطى العروض المسرحية ، خاصة فيما يتصل بالأداء التمثيلى والاخراج ، لأنه مارس التمثيل بنفسه وتكلم عن خبرة ودراية عمليـة . فقــام بتحليل أسلوب الريحانى ، وسلامة حجـازى ، وجـورج أبيض ، وعبـد الرحمن رشـدى ، وعزيز عيـد ،

وروز اليوسف ، ومنيرة المهدية ، ومليا ديان ، وآل عكاشة ، وعبد العزيز خليل ، وعمر وصفى ، وأحمد فهيم وغيرهم • أما العروض المسرحية التى نقدها فكانت كلها مترجمة مثل مسرحية « ريشليو » للأديب الانجليزى بالوار ليتون وتعريب ابراهيم رمزى ، ومسرحيــة « دزرائيــلى » تعريب أندراوس حنا ، ومسرحية « القناع الممزق » للأديب الفرنسى بيير ولف ، ومسرحية « بلانشيت » للفرنسى أوجين بريو وغيرها من التى فتحت نافذة المسرح المصرى الوليد على آفاق المسرح العالمى عامة، والفرنسى والانجليزى خاصة • اذ أن المسرحية المصرية الصميمة لم تولد الا على يدى تيمور • وهو ما يسجله له المخرج الرائد زكى طليمات فى المقدمة المسهبة والقيمة التى كتبها لكتاب تيمور « حياتنا التمثيلية » عندما يقول :

« يلوح أنه قد تأثر بما كان يراه من سطوع الفرنسية المحضة على كل منحى من مناحى الحياة فى هذا الوسط ، هذه الصبغة الوطنية التى شملت كل شىء من مشــاهد ومسموع ومقروء ومتحدث به • فتكونت فى نفسه نزعة كان يجاهر بها دواما هى (تمصير) الآداب والفنون بمصر ، واعنى بذلك ألا تفوح هذه الآداب والفنون بغير الرائحة المصرية الخالصة ، وأن تكون ذات لون محلى مستقل عن اللون العربى الخاص بتلك البــلاد الرملية البعيدة وعن الصبغة الغربية الدخيلة • ولاشك أن هذه مسألة عويصة لم تنتبه اليها الأذهان بعد ، ولم تتمخض عنها الفوضى الفكريــة والاجتماعيــة التى تشمل حياتنــا من كل صوب • عمل (تيمور) جهده لتحقيق هذا الحلم ، وليست كتابة رواياتــه المسرحية باللغــة العــامية (المصريــة الشــائعة) مع تمكنه من العربية الا احدى محاولاته فى هذه الجهة ، كذلك اخراجه قصصه الصغيرة فى الدائرة المحلية التى يحددها موضوع مصرى وعادات مصرية • ويلوح لى أن تأثره بهذه النزعة كان صارفا اياه عن تقويم أسلوبه الكتابى سيما فى النثر ، ولاشك أنه فقد نفسه بين هجرة المحسنات الكتابية التى ترمى الى حبكة الأسلوب العربى وما كان يسعى الى ايجاده » •

ومن الواضـــح أن زكى طليمات لم يقصـــد بالتمصير المعنى الذى نقصده الآن عندما نقوم باقتباس مسرحية أجنبية وصبغها بالروح المصرية سواء بالنسبة للأماكن أو الشخصيات ، بل كان يقصد المسرحية المصرية الصميمة لحما ودما التى كان تيمور رائدهــا سواء على مســتوى التنظير النقدى أو مستوى الابداع العملى • لكننا نختلف مع زكى طليمات فى أن انكباب تيمور على تجسيد الروح المصرية من خلال مضامين مصرية صميمة قد صرفه عن تقويــم أسلوبه النثرى الذى تخلى عن المحسنات والزخارف اللفظية فوقع فى الهوة التى تفصل بين هذا الأسلوب وبين ما كان يسعى اليه من آفاق تعبيرية جديدة فى مجال الابداع الفنى ، اذ أن جانبــا من

ريادة تيمور المتعددة الجوانب يتجلى فى تخليص النثر العربى من تلك المحسنات والزخارف اللفظية التى سادت عصور الانحطاط الأدبى والفكرى تحت وطأة حكم المماليك والعثمانيين ، فأطفأت جذوة الابداع اللغوى والفنى ، وأحالت اللغة الى قوالب جامدة فاقدة لكل نبض وحياة نتيجة لسيادة الزخارف اللفظية من سجع وجناس وطباق ومقابلة على المعنى الذى شحب وتكرر وهزل ، فأصبح ما يمكن أن يقال فى جملة أو فقرة واحدة ، يقال فى صفحات وصفحات · أى أن الأسلوب كان هدفا فى حد ذاته بدلا من أن يكون وسيلة فنية فعالة فى نقل المعنى ، وبلورة الاحساس ، وتجسيد المضمون الفكرى المطلوب توصيله الى القارئ ·

أما عن ريادة تيمور فى مجال التحديث النقدى خاصة فى مجال المسرح ، فيقول زكى طليمات بصفته شاهدا معاصرا لمرحلة التحول الجذرى التى أحدثها تيمور :

« ليس (تيمور) أول من نقد فى صحيفة ولكنه أول من كتب على علم بأوضاع وأصول الفن الذى تناوله بكتاباته · أقل ما أسداه (تيمور) الى هذه الحركة التى يحق أن تنتسب اليه بأعظم وأكبر قسط من تأسيسها أنه حاول رفع النقد عن التحامل والتحيز ، عن حد ابداء الاحساس الشخصى فحسب ، فأصبحنا نقرأ ونسمع الى جانب ما كان يقذى عيوننا ويصك سمعنا من تهريف المتطفلة ووقاحة المتعنتة من خربى الذمم ومسطحى الرءوس جهلا جديدا تدعمه معرفة لا بأس بها ، ويعطره نفس مخلص ، لا يقف فى أغلب جهاته عندالمبدأ السوقى المبتذل للنقد الذى يقول ان النقد حق لكل فرد اذ استحسان الشىء أو استنكاره من حقوق الانسان ولا يمنع اتباعه عن نشر شعورهم الخاص الأعوج الذى قلما يمحصه رجوع الى أصول واعتداد بجمال وكمال ، مستبيحا فى سبيل هذه الحرية تضليل العقول · ليس بمتعب أبدا أن نستشرف مركز (تيمور) وسط هذه النهضة كناقد وكاتب للمسرح ··· كان الفرد الذى وقف وسط ما يكتنف المسرح من الفوضى والمسنا الهرج الذى وصل اليه تقدم الفن فى بلدنا محاولا — جهده وعلى قدر معرفته — أن يخط نظرية الفن الجميل أو ما يجب أن يكون عليه ويصل اليه فن التمثيل ووضع الرواية من الكمال ، وكان الحكم — رغم بعده عن صلابة الرأى وعمق التحقيق وقسوة الحكم — الذى وضع أكثر رجال هذا الفن فى بلدنا — ممثلين ومؤلفين — تحت نور البحث مظهرا حسناتهم ومساوئهم وازنا لهم كفايتهم ومجهودهم » ·

وعندما تعرض تيمور لتحليل الحياة المسرحية فى فرنسا ، لم يقتصر على عرض ما قرأه من كتب ومراجع ، بل كان دائم التحليل والمقارنة على سبيل تقديم الدروس المستفادة للفنانين المسرحيين من أبناء وطنه الذين

لم يسافروا مثله الى أوروبا ولم يعايشوا حياتها الفنية والمسرحية والثقافية كما خبرها هو · ولم يكن مبهورا بكل ما رآه ، بل ساعدته نظرته الموضوعية على تبين مواطن الضعف الفكرى أو الفنى فى أية ظاهرة مسرحية أو ثقافية تمر به · كان يعترف للأوروبيين والفرنسيين بتقدمهم الباهر فى حياتهم الثقافية والمسرحية ، لكنهم فى الوقت نفسه كانوا بشرا يمكن أن يخطئوا أو يصيبوا · ولابد أن يحكم الناقد عقله الموضوعى والتحليلى قبل أن يترك العنان لانفعالاته الجياشة وانبهاره بأضواء الثقافة الغربية · ولعل المرء يعجب من هذا الاتجاه العقلانى الرزين عند تيمور الذى كان لا يزال فى صدر شبابه بكل شطحاته وانفعالاته وانبهاراته بمدينة النور ·

وفى دراسته عن « التمثيل فى مصر » قسم تيمور تاريخه الى أطوار، لم ينجح فى الطور الأول لأنه كان شيئا جديدا لم تره العيون من قبل ، أما فى الطور الثانى فكان نجاحه من أجل الألحان ، وفى الطور الثالث من أجل الألحان وجمال المناظر والملابس ، وأما الطور الرابع الذى يعتبره تيمور طور الفن المسرحى الصحيح الذى يسعى الى النضج الفكرى والفنى سواء على مستوى الفنانين أو المشاهدين، فقد كان من الصعب على الجمهور الذى لم يجد فى المسرح سوى تسلية عابرة وترفيه حسى أن يتقبل المسرح الجاد الذى يطرح القضايا الانسانية ساعيا الى تنوير العقول وترقية المشاعر · فقد اكتشف تيمور فى مرحلة مبكرة أن الفن تربية وتعود على أنماط معينة من العروض سواء أكانت رفيعة أم هابطة ، ومن الصعب الانتقال به الى أنماط أخرى لأن هذا يحتاج الى جهد كبير ووقت طويل قد يستغرق جيلا بأكمله · وللأسف فان الأنماط التى سادت قبل تيمور وعاصرته كانت من النوع الهابط · ومن هنا كان هجومه الكاسح على الاسكتشات التى قدمها على الكسار وأيضا نجيب الريحانى فى بدء حياته الفنية والتى يصفها بأنها :

« عبارة عن مشاهد مفككة العرى ، مشوهة التأليف ، تجمع بين المواقف المخجلة والنكات القبيحة · ليس فيما يقدمه لنا (الريحانى) و (على الكسار) من الروايات شىء فنى ، فهى خالية من كل بحث أخلاقى، بل ليس فيها من المواقف التمثيلية ما يصح أن نطلق عليه كلمة (رواية)، ولكن جمهورنا يقبل عليها اقبالا كبيرا ليقضى ساعة من وقته يغسل فيها قلبه من أدران الهموم والأحزان » ·

واعتبر تيمور هذه العروض المسرحية نوعا من الأمراض والأوبئة التى تحاصر الفن الجاد من كل جانب بهدف القضاء النهائى عليه · وكان تيمور يخشى أن ترغم الظروف جورج أبيض وعبد الرحمن رشدى على السير على آثار الريحانى وعلى الكسار بحثا وراء المال الذى يعد قوام كل

مشروع حيوى ، مما يؤدى الى تحويـل كل المسارح الى كباريهات وأندية ليلية . وبرغـم التيار السوقى الجارف لم يفقد تيمور الأمل وواصـل رسالته التنويرية لدرجة أنه نادى الريحانى بقوله :

« ماضر الريحانى لو بدل قليـلا فى نوع رواياته وتحول عن تلك الروايات التى لا نرى فيها غير مجموعة من ألحان السوقة ، ماضره لو قدم لنا نوعا يجمع بين الفن واللافن . ثم يسير فى طريق التغيير والتبديل الى أن يصل الى الفن الصحيح ، ولكنه يخشى أن يصادم تيار الجمهور فيفقد فى سبيل ذلك ما أتاه به مجهوده الكبير . نحن نسـأله بعض التضحية وليس ذلك بعزيز ، والجمهور طوع اشـارته فى كل حين . وليعـلم أن للتضحية لذة تعادل لذة النجاح وتزيد عليها اذا كان لهذه التضحية نتيجة محمودة كالتى ننتظرها من وراء تضحيته القادمة » .

ومن الواضـح أن نداء تيمور لم يذهب أدراج الريـاح ، فقد طور الريحانى فنه المسرحى بعد ذلك ، وانتقل من مرحلة اللافن الى الفن على حد تعبير تيمور ، واستطاع أن يفسح لفنه مكانة أثيرة على خريطة المسرح المصرى . فقد مارس تيمور تأثيرا واعيا على جيله ليس من منطلق حماسه وعشقه للمسرح الجاد فحسب بل على أسـاس علمى راسخ من البصيرة النقدية الثاقبة والوعى الدرامى الناضج . فمثلا نشر فى جريدة «السفور» فى ٦ نوفمبر ١٩١٩ تحليلا لمفهومه عن التمثيل الراقى أو التمثيل الفنى كما يسميه ، وضع فيه أيدى المختصين والمشاهدين والقراء على الأصول الفنية والعلمية والعملية لهذا الفن . ولم يكن تيمور يفرق بين التأليف والتمثيل والاخراج اذ أنها كلها تشكل فى نظره منظومة واحدة ، بحيث يصعب التفرقـة الكاملة بين هذا العنصر أو ذاك . فما يكتبـه المؤلف ، يصممه المخرج ، ويؤديه الممثل ، والثلاثة لابد أن يكونوا فريقا متناغما .

يعلم تيمور جيله كيف يعبر المؤلف عن حدث درامى معين استقطعه من الحياة من خلال استقدامه لشخصيات تجسد أبعاد هذا الحدث، وتأتى أفعـالا قد تتصارع فيما بينها لكنها لا تخرج عن سياق الحدث . وعلى المخرج أن يساعد الممثل على تجسيد وتحريك وأداء الخصائص التى تميز الشخصيات من لؤم أو كرم أو جبن ... الخ . كذلك يتحتم على فريق العرض المسرحى مراعاة الصبغة المحلية حتى يمكن خلق الجو النفسى الذى يستوعب المشاهدين من خلال انفعالهم به ، فاذا كان الحدث فى فرنسـا فلابد أن توائم تفاصيله أخلاق وعادات ومفاهيم وسلوكيات هذه البلاد ، أو فى مصر فلابـد من خلق الجو المصرى من خلال الأخـلاق والعـادات والاشارات والحركات ، وهذا يتطلب التشبع بهذا الجو اذا لم يكن فى الامكان معايشته على أرض الواقع . ولاشك أن لمهندس المناظر والملابس والاضاءة دورا أساسيا فى هذا المجال .

ويركز تيمور على دور المؤلف منـــذ البدايـة لضرورة أن يكتب مسرحيتـه بطريقة فنية بعيدة عن السـأم والملل · واذا كانت الدراسة والمران أسلحة الكاتب المسرحي فى الابداع ، فان الموهبة هي منحة من الطبيعة يصعب أن تتوافر لكل كاتب ، وحتى اذا توافرت فانها لا يمكن أن تكون بنفس القـدر لأنها تتراوح بين درجات متعـددة من العنفوان والهزال · وادراك الفنان لنوعية موهبته وامكانـاتها شيء ضرورى حتى يوظفها على أحسن نحو فكرى وفنى ، ولذلك يطلب منه تيمور أن يحـلل نفســه جيدا فاذا رآها تنزع للحزن فعليه أن يتفوق فى التراجيديا والميلودراما ، واذا كانت تنزع للضحك والمرح والهزل فعليـه أن يشـق طريقه فى مجالات الكوميديا والفارس غير هياب ولا وجل ، لأنه فى هذه الحالة سوف يملك قوة الدفع التى ستمكنه من المواصلة والاستمرار دون ضغط على نفسه كى تمنحه ما لا تملكه ·

أما على مستوى الشكل الفنى أو البنـاء الدرامى فيطلب تيمور من الكاتب المسرحى أن يقسم مسرحيته الى فصول ومناظر ومشاهد ، تتطور فيها المواقف فى اطار الحدث الرئيسى والمضـــمون الفكرى فيها · وأن يكون ايقاع الأحداث المتفرعة من الحدث الرئيسى أو التى تصب فيه محكوما بوعى فنى وحس درامى بحيث لا يصاب المتفرج بالسأم والملل· فاذا انتابا المتفرج فان صلته تنقطع بينه وبين ما يدور على المنصة ، وربما تحول هذا الانقطاع الى رفض ونقمة على العرض الذى أضاع وقته وماله فى مسرحية سقيمة ، فى حين أنه جاء طلبـا للمتعة والبهجة · كذلك فـان المضمون الفكرى الجاد لا يمكن أن يكون حجة أو ذريعة لتقديم عرض مسرحى ممل وثقيل الظل لأن الدراما تملك من الأدوات والوسائل والأساليب والحيل المشوقة ما يمكن أن يوصل أصعب المضامين الفكرية والأفكار الفلسفية الى المتفرج العادى بأيسر السبل وأمتعها فكريا وانفعاليا ·

لكن تيمور لا يقصد بهذه السبل الممتعة والمثيرة والمسلية ، اللجوء الى افتعال المفاجآت المقحمة على النص أو استعراض الأجساد شبه العارية على المنصة لجذب الجمهور الذى لا يهمه من الحياة سوى الاثارة الحسية واهدار الوقت فيما لا يفيد · ومع ذلك يؤمن تيمور بتقديم وتجسيد كل سلبيات الحياة وعوراتها اذا كانت هناك حتميات درامية فى النص تبرر معالجتها مثل :

« شخص الخليع أو شخص المومس الفـاجرة اذا اقتضته حادثـة روايتك ، لأنك اذا فعلت ذلك أخرجت للناس رواية مبتورة عرجاء ، ولكنى أريد ألا تخرج على المسرح عددا من النساء ذوات الملابس العارية والوجوه المصبوغة لا تتطلبها الرواية وليس لها بها أدنى علاقة لأنك بذلك تخرج للناس رواية خارجة عن أصول الفن التى يتبعها الكتاب فى أمة راقية ·

أو مثلا تأتى بمناظر وملابس مدهشة لا علاقة لها بالرواية أيضا أو تملأها بالمفاجآت الغريبة التى لا تطابق الواقع ، كل هذه عيوب كثيرة تذهب برواء الرواية وتلقى بها فى هوة التدهور » ·

هكذا يتبدى لنا الوعى الفنى والدرامى والمسرحى عند تيمور كأرقى ما يكون ، خاصة عندما نضع فى اعتبارنا أنه كتب هذا التحليل المنهجى فى مطالع هذا القرن حين كان المسرح المصرى وليدا لا يعرف أحد مصيره بعد · وكان أول من وجه أنظار المسرحيين العرب والمصريين الى الوحدات الثلاث : الزمان والمكان والحدث التى يسميها وحدة العمل · وذلك نقلا عن المسرحيين الفرنسيين الرواد الذين اشترطوا وحدة الزمان بحيث لا تزيد مدة وقوع أحداث المسرحية على أربع وعشرين ساعة ، وذلك للحفاظ على قوة تأثيرها فى نفوس المشاهدين ، لأنهم كانوا يعتقدون أنهم لو أطلقوا للكتاب العنان ، وتجاوز الزمن المحدد لأحداث مسرحيته ، فان تأثيرها فى الجمهور سرعان ما يتميع ويضيع ، وذلك لطول الزمن وتشتت الأحداث وتناثر المواقف · والطريف أن تيمور كان واعيا باحتمالات عجز القراء عن فهمه فيقول : « ولا أقصد بذلك أن زمن تمثيل الرواية على المسرح يكون أربعا وعشرين ساعة ولكنى أقصد أن حادثة الرواية يكون حدوثها فى ذلك الزمن » ·

ثم ينتقل الى شرح وحدة المكان التى تحتم عدم تغيير المنظر فى جميع الفصول ، والتى اشترطوها لنفس السبب الأول المرتبط بوحدة الزمان · ثم وحدة الحدث أو وحدة العمل كما يسميها تيمور والتى تشترط أن يكون الحدث واحدا وأساسيا بحيث تدور حوله جميع عناصر المسرحية وترتبط به ارتباطا شديدا ، أى أنها تنبع منه وتصب فيه دون أى تشتيت بعيد عن اطاره · كذلك اشترط الرواد المسرحيون الفرنسيون تفضيل اختيار المضامين التاريخية بحيث تكون جميع شخصيات المسرحية من طبقة الملوك والأشراف مما يجعل المتفرج يشعر بعظمة المضمون وقيمته التاريخية ، وخاصة أن المسرحية مكتوبة بالشعر ·

ويوضح تيمور أن هذه الدراما أو التراجيديا الكلاسيكية نبغ فيها كورنى وراسين ودوترو وغيرهم ممن طبقوا هذه الشروط والمواصفات تطبيقا يكاد يكون حرفيا على مسرحياتهم · واستمر هذا الاتجاه الى أن سئم الشعراء والكتاب المسرحيون هذه القوالب الجامدة ، خاصة عندما اكتشف فيكتور هيجو ريادة شكسبير فى تحطيم هذه القيود التى تحد من انطلاقات الأدباء الابداعية · وسار هيجو على نهج شكسبير فى استخدام أزمنة مختلفة ، وأماكن متعددة ، وأحداث متنوعة تبلور مضمونه من جوانب وأبعاد كثيرة · كذلك لم يتقيد بالتاريخ · أو اختيار جميع شخصياته من

طبقة الملوك والعظماء ، وأطلق لنفسه العنان فى كتابة مسرحياته بالشعر أو بالنثر · ويواصل تيمور تحليله لانجازات هيجو فيقول :

« ولقد اتبع فى جميع ذلك العبقرى شكسبير ولكن شكسبير قيد نفسه بالعوامل الخمسة التى ذكرناها · أما هيجو فقد أراد تقييد نفسه بنفس هذه العوامل ، ولكنه لم ينجح فى تحليل أشخاص رواياته ولهذا لم يصل فيكتور هيجو بالنوع الجديد الذى أتى به الى فرنسا (الدرام) الى قمة المجد ، وبقى شكسبير نسيج دهره فى هذا النوع ، فهو أبو الدرام فى العالم الانسانى » ·

وكانت هذه العوامل الخمسة هى التى حددها تيمور بالارتباط بسياق الحدث الرئيسى مهما تعددت تفريعاته وتنوعت ، وتطابق مستوى الشخصية مع منطقها وسلوكها وأخلاقها ، والتشبع بالجو المحلى الذى تدور فيه الأحداث ، وتجنب السأم والملل ، ووعى الكاتب بامكانات موهبته وميولها ، والاهتمام الدائم بحتميات الشكل الفنى والايقاع المميز له · فهذه العوامل ليست شروطا مثل الوحدات الثلاث بل هى فى حقيقتها أصول الصنعة المسرحية وأسرارها التى لابد أن يتمكن منها أى كاتب مسرحى مهما اختلفت الاتجاهات والمدارس والمذاهب المسرحية التى ينتمى اليها الكتاب ·

ثم يترك تيمور تحليل التراجيديا الى تحليل الكوميديا الأخلاقية التى تلقى أضواء ساطعة على نوايا البشر الخفية وسلوكياتهم الظاهرة من خلال اضحاك المتفرج وادخال السرور الى قلبه · لكن يفترض فى الكوميديا الناضجة ألا يخرج فيها الضحك والهزل عن اطار الحدث الرئيسى فى المسرحية ، كما أنهما ينتجان من التفاعلات الجارية داخل هذا الاطار· ويستشهد تيمور بكل من موليير ورينان وماريفو وبومارشيه وديماس الابن وميل أوجييه فى هذا الصدد · ثم ينتقل الى (الكوميدى دراماتيك) التى تمزج الكوميديا الأخلاقية بالأحداث الدرامية الجادة ، والتى استخدمها تيمور فى مسرحيتيه « العصفور فى القفص » و « الهاوية » على وجه الخصوص · كذلك يحلل الكوميديا الاجتماعية التى تبلور نظرية اجتماعية يحاول المؤلف تحليلها واثباتها من خلال توجهات شخصياته الفكرية وبيئاتها الاجتماعية ، وأيضا الكوميديا التاريخية (الكوميدى هيرويك) التى تضحك الجمهور وتتجلى فيها الشجاعة والاقدام والتضحية بالنفس وربما ختمت بالموت مثل مسرحية ادمون روستان « سيرانو دى برجراك » ·

واذا كان تيمور من أنصار الحرية فى التعبير الفنى ، بالتخلص من قيود الماضى وقوالبه المتحجرة ، فهو أيضا ضد الفوضى التى تتنافى تماما مع

الحريــة ، ذلك أن الابـداع الفنى هو من أروع أنواع النظـام والتناغـم والتشكيل الجمالى التى بلغها العقل الانسانى · يقول تيمور :

« ورب قائل يقول : الفن حر طليق يصح لنا أن نبدل ونغير فيه ونحن نوافقه على ذلك ، ولكننا نذكره بأن الحرية لا تسمح للنـاس بأن يطرقوا باب الفوضى تحت اسم الحرية ، ففكتور هيجو أطلق لنفسه العنان وقلد شكسبير · وديماس أطلق لنفسه العنان أيضا وكتب نوع الكوميدى ذات النظرية الاجتماعية ، وروستان حل قيود الفن أيضا وكتب رواية شانتكلير مخرجا لنـا على المسرح أشخاص روايته فى أشكال الحيوانات ولكنهم لم يخرجوا عن عوامل الفن ، أى أنهم لم يطرقوا باب الفوضى وهو ما سنكتب عنه فى نوع التمثيل اللافنى » ·

وهذا التمثيل الذى يسميه تيمور باللافنى ينحصر عنده فى أربعة أنواع : أولها الميلودراما ، وثانيها الجراند جنيول ، وثالثها الفودفيل ، ورابعها الريفو · وكان النوع الأخير هو اكثر الأنواع انتشـارا فى زمن محمد تيمور ولذلك هاجمه بشدة فى أعمال على الكسار ونجيب الريحانى المبكرة لأنه رأى فيه أخطر تهديد للتمثيل الفنى الجاد فى مصر ·

يرى تيمور أن الميلودراما عبـارة عن مسرحيـة يفترض صاحبها السذاجة فى جمهوره ، ولذلك يسـعى بأية وسيلة للتـأثير فيه بافتعال المفاجآت التى تهز أعصابه أو حتى تحرقها· فيستخدم الصدف غير المبررة، والمواقف المغرقة فى الحزن والكآبة حتى يستدر دموع الجمهور ، ويصل الى قمة براعته عنـــدما يجعلهم يبكون ويولولون حزنا على ما يدور على المنصة · فنجد مثلا رجلا بريئا ومتهما بجناية عظيمة ، ويساق الى ساحة الاعدام لتنفيذ الحـكم فيه ، لكنه فى اللحظة الأخيرة يتم اطـلاق سراحه لسبب غريب يفتعله المؤلف لحرق أعصـاب الجمهور · ولا يتطابق مع منطق الوقائع والأشياء لمجرد أن الكاتب قرر أن ينقذه بعد أن التف حول عنقه حبل المشنقة أو وضـع تحت حد الجيلوتين · وهى أحداث فاقـدة للمصـــداقية المنطقية والفنية لأنها تتنافى مع العقل ولا تهتم الا باثارة الانفعالات البدائية والفجة كذلك فان الشخصيات غير مقنعة لأنها لا تمت الى جونا المحلى أو حتى الى عالمنا الانسانى بصلة ، ناهيك عن عجز الكاتب على تحليلها من الداخل وتفســير حركاتها من الخارج · أما بناء المسرحية فيعتمد على الصـدف والمفاجآت المفتعلة التى تلهى الجمهور عن الشعور بتفككه وتدهوره وانهياره · وقد تجلى هذا النوع من الميلودراما فى المسرح المصرى الذى عرض مسرحيـات مثـل « اليتيمتين » و « القـــاتل أبى » و « الممثلة فيوليت » ·

أما النوع الثاني وهو الجراندجنيول فلم يمثل على المسرح المصرى منه سوى مسرحية « قبلة فى الظلام » وهو يشبه الميلودراما وان كان يبالغ فى بشاعة المضمون الى الدرجة التى تقشعر منه الأبدان ، كما لايزيد على فصل أو فصلين على أكثر تقدير لأن المتفرج يتأثر بشدة بعناصر الرعب والبشاعة والقسوة اذا ما تتابعت أمامه دفعة واحدة ·

أما النوع الثالث فهو الفودفيل الذى يبالغ فى الهزل لاثارة أكبر قدر ممكن من الضحكات كما تبالغ الميلودراما فى اثارة أكبر قدر ممكن من شهقات الرعب · والمؤلف أيضا لا يهتم بتحليل شخصياته وتفسير دوافعها وحركاتها ، ولا يصل الى استخدام الأحداث المعقولة بل لا يتورع فى شحن مسرحيته بالنكات البذيئة والمواقف الاباحية والمفاجآت المفتعلة، والصدف الفجة · فالقيم الأخلاقية ليست من اهتمامات الكاتب الذى يسعى لدغدغة غرائز المشاهدين لجذب أكبر عدد ممكن منهم ، وبالتالى أكبر قدر ممكن من المكسب · ويضرب تيمور مثلا على هذا النوع بمسرحية « خلى بالك من اميلى » و « ليلة الدخلة » اللتين يعلق عليهما بقوله المتسائل فى ضيق :

« قل لى بالله ، أى درس يأخذه الجمهور عن رواية لا تجد فى مجموعها الا مفاجآت بين الخليلة والزوجة وبين الوالد وخليلة ابنه وبين خليلة الوالد وزوجة الوالد · كل هذه مفاجآت غير معقولة ولكن المؤلف يأتى بها ليضحك الجمهور » ·

أما النوع الرابع وهو نوع الريفو فهو مجموعة من الألحان تنشدها جماعة على المسرح مضافا اليها بعض مناظر لا علاقة لها بهذه الألحان · بيد أن الريفو اذا كان محكم الصنع فهو خير من مسرحية غير محكمة الصنع ، لكن تيمور يشترط فيه أن يكون خاليا من الألفاظ البذيئة والمواقف الاباحية ، أما اذا مزج بهذه العناصر الهدامة فانه يصبح أشد خطرا من الفودفيل على الآداب والأخلاق ·

هذا هو التمثيل اللافنى الذى يهدد باجتياح التمثيل الفنى فى طريقه ، لكن نظرة تيمور الموضوعية جعلته ينتقد العوامل السلبية التى تنخر فى بنيان هذا الفن الجاد من الداخل ، منها على سبيل المثال تقديم المسرحيات المترجمة البعيدة عن روح الشعب المصرى وأخلاقه وعاداته · مما يفسر اتجاه تيمور نحو كتابة المسرحية المصرية العصرية الصميمة ليفتح المجال أمام الكتاب سواء من جيله أو من الأجيال التالية لارساء قواعد مسرح مصرى حقيقى · يقول :

« ليس التمثيل هو أن تقدم للجمهور روايات أفرنكية قيمة محبوكة الوضع ولكن التمثيل هو أن تقدم للجمهور روايات تبحث فى شئونه العصرية ليأخذ منها درسا يستفيد منه » ·

أما السبب الثانى فى تدهور المسرح الجاد فهو سوء الادارة لأن صاحب المسرح أو مديره يقتر فى الصرف على الانتاج المسرحى خوفا من ضياع رأسماله عملا بمبدأ « اصرف قليلا تربح كثيرا » ، لكن النتيجة الفعلية أنه يصرف قليلا ويربح قليلا وربما أقل ، ولو سار على مبدأ « اصرف كثيرا لتربح كثيرا » لتغير حاله وذاق طعم النجاح والكسب . كذلك فان المدير ليست له دراية علمية أو عملية بفن الادارة ، فهو غالبا ما يكون ضعيف الارادة ، مهزوز الشخصية ، كثير الكلام ، قليل الانتاج .

أما السبب الثالث فهو أن جمهور المسرح المصرى ليس بالجمهور الفنى بعد ، فالأكثرية فيه لا تقدر الزوايا الفنية حق قدرها فيه . وقد شعر تيمور بأن الأسلوب المتاح لتطوير المسرح والارتقاء به يكمن فى تربية الجمهور بالتدريج للتحول من الاقبال على النماذج الهابطة الى الاستمتاع بالنماذج الرفيعة ، اذ من العبث مصادمة التيار الجارف .

وتتجلى نظرة تيمور الموضوعية أيضا فى تحليله لايجابيات التمثيل اللافنى أو المسرح التجارى الذى استطاع بها أن يهدد المسرح الجاد ، وفى مقدمتها الاتقان ، اذ يبدو أنه يريد أن يشعر المتفرج بأنه جاء ليمتع بصره فى مكان مريح كى يحصل على مقابل ما أنفقه وأكثر . فالاتقان واضح فى الملابس والمناظر والستائر والأثاث بصرف النظر عن القيمة الفكرية والفنية التى يقدمها العرض المسرحى . بل ان هذا المسرح التجارى لم يخل من عمالقة من قامة سيد درويش الذى أعاد صياغة الوجدان الموسيقى العربى والمصرى وكان نقطة تحول فى تاريخ التخت الشرقى كله ، مما دفع بتيمور نفسه ليكتب له أوبريت « العشرة الطيبة » فى عام ١٩٢٠ . يقول عنه بصفته أحد رواد المسرح التجارى :

« وظهر بينهم الأستاذ الموسيقى الشهير الشيخ سيد درويش مخرجا لهم على المسرح ألحانا لم تسمع بها آذان المصريين من قبل . ولا أغالى فى القول لو قلت : ان الشيخ سيد هو أكبر موسيقى مصرى جمع بين العبقرية والذوق المسرحى ، فوجوده فى عالم المسارح حسنة من حسنات الدهر » .

كذلك حرص المسرح التجارى على لمس رغبات الجمهور العريض لرواده ، وتحقيق هذه الرغبات بقدر الامكان حتى لو خرجت عن مجال الفكر الراقى والفن الرفيع . لكن تيمور فى الوقت نفسه يؤكد أن الفن لا يعنى بالضرورة الجهامة وثقل الظل والأداء المنفر المبالغ فيه خاصة عند القاء الخطب والعبر الأخلاقية أو وقوع الشخصية فى محنة نتيجة لغدر المجتمع ، اذ أن الأمر كله فى النهاية هو فن بكل ما تحمله هذه الكلمة من معانى الجذب الراقى والمتعة النفسية الراقية . فالمتعة شرط أساسى فى

أى فن والا هجره الناس لأنهم ليسوا على استعداد للجلوس فى مكان التلميذ الغبى البليد الذى كتب عليه أن يتجرع مرارة الدرس عن ظهر قلب ٠

ولذلك لا يشجب تيمور التمثيل اللافنى أو المسرح التجارى ، بـل يتخذ منه قـاعدة للانطـلاق نحو المسرح الجاد وذلك بالتربية المتدرجة للجمهور عليه ٠ ولابد أن نسجل لذلك الجيل الرائد تقديره لرسالة الفن ورغبته القوية فى احترام ذاته بحل المعادلة الصعبة التى تجمع بين الرواج التجارى والفن الجاد الرفيع حتى لو كان كوميديـا ٠ ولذلك وجد نداء تيمور صدى حميما ورائعا فى نفس نجيب الريحانى الذى أعلن عن عزمه الأكيد على أن يتدرج بالجمهور فى رفق الى أن يصل الى عتبات الفن الرفيع، وذلك بتقديم مسرحيات تجمع بين التسلية الرقيقة والمتعة الراقية وبين الدمعة الحانية والضحكة العذبـة ، بدلا من الاســكتشات الهزلية التى اشتهر بها وفى مقدمتها مغامرات كشكش بك عمدة كفر البلاص ٠ وبالفعل كون نجيب الريحانى مع رفيق عمره بديع خيرى ثنائيـا رائعا حقق هذه المعادلة الصعبة الى حد كبير بالنسبة لجيله سواء فى المسرحيات أو الأفلام السينمائية التى لا تزال الأجيال المتتـابعة تقبل على مشاهدتها بشغف كبير ٠

ولعـل الدرس القيم الذى يمكن أن نسـتفيده من الحس النقـدى الرفيـع عند تيمور أنه لم ينقد للتجريـح والهدم بل كان ينقد للتنوير والبناء ٠ ولذلك يقول :

« هذه هى كلمتنا عن التمثيل الفنى واللافنى ، ونحن مغتبطون بما كتبناه لأننا لم نهاجم أحدا ، بل شرحنا حقيقة الحال وكتبنا ما أملاه علينا ضميرنا لنصرة ذلك الفن الجميل الذى كاد أن يختفى من ديارنا » ٠

وكان نتيجة لهذه الروح الحضـارية الموضـوعية أن الحياة الفنية والمسرحيـة لم تصـبح ميدانا للصراع والتجريـح والتشهير والهجوم ثم الهجوم المضاد وهكذا ٠ كانت مصداقية تيمور النقدية واضحة للجميع ، ولذلك لقى آذانا مصغية وقلوبا مفتوحة لأنه كان يهدف أساسا الى التطوير والتقدم والابـداع المسرحى الذى يمكن أن يصمد لاختبـار الزمن الذى لا يرحم المدعين والانتهازيين والمتسـلقين وراكبى الموجة الذين قد يطفون على السـطح فى مرحلة عابرة ، لكن سرعـان ما تطويهم الموجة الى أعماق النسيان المعتمة ٠ وكان الحس النقدى عند تيمور قد مكنه من التفرقة بين المدعى والأصيل ، وبين الغث والسمين فى مجال المسرح التجارى فوجد فيه مواهب متـألقة بل وعبقريات واعدة بالكثير من أمثال سيد درويش ونجيب الريحانى وبديع خيرى فأراد أن يقتنصها بنقده الموضوعى الحانى الناضج الى رحاب الفن الرفيـع ، فكانت ريادته ناجحة وموفقة فى هذا المجال ٠

وقد تعددت أساليب تيمور النقدية فلم يكتف بالنقد التحليلى والتقريرى المباشر ، بل استغل موهبته القصصية والمسرحية فى كتابة ما أسماه « محاكمة مؤلفى الروايات التمثيلية » وهى مجموعة مقالات تمزج السرد بالحوار بالتعليق والتحليل ، نشرت تباعا بجريدة « السفور » عام ١٩٢٠ ، بحيث يمكن أن تجذب القارىء العادى الذى لا يحتمل قراءة النقد الفنى المباشر ، لأن المقالة السردية والحوارية فى هذه الحالة ستتحول الى جرعة نقدية ممتعة ومسلية ، لابد أن ترسخ فى نهايتها التوجه النقدى والتحليلى فى ذهن القارىء دون معاناة أو جهد ٠ وقد كان تيمور واعيا بهذا المنهج الذى ابتكره لدرجة أنه كتب مقدمة لهذه المحاكمات يوضح فيها وسيلته وهدفه قائلا :

« أتقدم للقراء الكرام بنشر هذه القصة الخيالية بعد أن ترددت كثيرا فى نشرها خشية اغضاب اخوانى الممثلين وأصدقائى المؤلفين ٠ لم أقصد اهانة أحد منهم وحاشا أن أفعل ذلك ، بل انى أجل كل مؤلف وممثل عن أن يتسرب لرأسه هذا الرأى الضئيل ٠ ولكنى أردت تقليد كتاب الغرب الهزليين فيما يكتبونه عن شخصيات أصدقائهم وأمامنا مجلاتهم وجرائدهم تشهد بذلك٠ لهذا أستحلف اخوانى المؤلفين والممثلين ألا تزعجهم هذه القصة ، وألا يروا فيها الا صورة هزلية ، آمل أن تدخل السرور على قلوبهم قبل أن تدخله على قلوب من ليس لهم بالفن غير علاقة المتفرج المشاهد » ٠

ولابد أن نسجل لتيمور هنا خاصيتين أساسيتين فى منهجه النقدى الرائد : الأولى حرصه الشديد على عدم اغضاب من يوجه اليهم النقد اذ أن العملية النقدية لا تمت للهجوم أو الخصومة بصلة من قريب أو بعيد ، بل هى عملية تنويرية تحليلية لصالح كل الأطراف المعنية ، والثانية تواضعه الشديد حين يؤكد أن رأيه ضئيل يمكن الأخذ به أو ببعضه اذا صادف قبولا ، أو رفضه كأنه لم يكن اذا لم يحظ بمثل هذا القبول ٠ فقد كان تيمور يؤمن فى نقده بالمبدأ القائل بأن « الاختلاف فى الرأى لا يفسد للود قضية » ٠ فالآراء كلها قابلة للأخذ والعطاء والنقاش والتحليل والالتقاء فى منتصف الطريق اذا تفاعلت بأسلوب موضوعى وديمقراطى لا يبغى غير وجه الحقيقة ٠ وليس هناك من يملك أن يحيل رأيه الى أمر صارم على الجميع الانصياع له ، لأن صرامة المواجهة المتحجرة بين الآراء لا تعنى سوى الصراع والتشرذم والخصومة وغير ذلك من معوقات وسلبيات الحياة الثقافية والفنية ٠

أما الصورة الهزلية التى يتكلم عنها تيمور فيقصد بها فى الواقع أن روح الدعابة السمحة كفيلة بتمرير الآراء والأفكار دون حرج أو حساسية بحيث يتلقاها الطرف الآخر بروح ودية حميمة ٠ كذلك فان

قدرة تيمور على المعالجة الكوميدية التى تجلت فى مسرحياته ، كانت وسيلة ناجحة فى هذه المحاكمات لادخال السرور والبهجة على قلوب المؤلفين والممثلين من قرائها ، وبالتالى فان كل احتمالات النفور او الرفض أو الحساسية لابد أن تزول مع هذه البهجة الغامرة والود الذى لابد أن يكون متبادلا ، ويتم تبادل الآراء والأفكار من أجل المزيد من التنوير والتطوير والتقدم الى آفاق جديدة ·

وهذه المحاكمات تدور فى محكمة التمثيل التى اختيرت لها دار الأوبرا السلطانية مقرا لها · وهى تجمع بين السرد القصصى والحوار الروائى والفانتازيا الخيالية التى تستدعى الكتاب المسرحيين من الدنيا الآخرة ومن عصور قديمة ، سواء المصريين أو العرب أو الأجانب للمثول أمامها للدفاع عن أخطائهم التى ارتكبوها فى حق التأليف الدرامى والابداع المسرحى · ولم يكن الاستدعاء بطريقة متحضرة أو ودية بل تم القبض عليهم وايداعهم فى قفص الجناة المذنبين !! لكن بعضهم جاء من الدار الآخرة بمحض ارادته مثل الشيخ سلامة حجازى لمتابعة محاكمة اخوانه المؤلفين لعل فى وجوده فائدة لسير العدالة ·

والطريف أن تيمور يتعامل معهم ويتبادل أطراف الحديث الشيق معهم كما فعل دانتى من قبل عندما تصور نفسه وقد انتقل الى العالم الآخر ليتجول بين أرجائه ويتحدث ويتحاور مع الكتاب والشعراء والأدباء والفنانين والمفكرين ، ذلك مع فارق بسيط أن دانتى انتقل اليهم فى ملحمته الشهيرة « الكوميديا الالهية » فى حين أن تيمور جعلهم يعودون الى الأرض فى رحلة مضادة لرحلة دانتى · ولم تقتصر المحاكمة على الراحلين فحسب بل امتدت لتشمل الأحياء أيضا ، لأن الأعمال والانجازات الفنية هى الفيصل فى النهاية سواء أكانت من ابداع راحلين أو أحياء ·!

وتدور حوارات وتحدث لقاءات فى منتهى الطرافة قبل المحاكمة بين سلامة حجازى ومحمود رحمى الذى كان مساعدا له وتصور أنه سيحتل مكانته بعد رحيله لكنه فشل فشلا ذريعا لأن الموهبة هى منحة من الله ولا يستطيع انسان مهما أوتى من قوة أن يفتعلها · وتتواصل اللقاءات والحوارات بين محمد تيمور وأحمد فهيم ، ثم بينه وبين عزيز عيد وسيد درويش لنسمع هجوم عزيز عيد على جورج أبيض الذى كان يغط فى نوم عميق فى مقعده · ويواصل تيمور تنقله بينهم ليسجل لنا حوارا ساخرا بين نجيب الريحانى وعمر وصفى ومحمد بهجت ، يصور أبعاد المنافسة الفنية الشريفة التى كانت مشتعلة بين هؤلاء الرواد · ولم يخل سرد تيمور القصصى والحوار من النقد بل والسخرية الرقيقة من الأسلوب المبالغ فيه الذى ميز ملامح الآداء التمثيلى فى ذلك العصر، والذى أحال الالقاء المسرحى الى نوع من الخطب المجلجلة · يقول تيمور :

« وسمعنا فى هذه الآونة صوتا غريبا مخنوقا قادما من باب الأوبرا الى البوفيه ، واذا بى أرى عبد العزيز خليل لابسا ملابس دور عامر فى رواية ثارات العرب ومرددا دوره بصوته المعروف ، فأردت الاقتراب منه ولكن جورج أبيض استيقظ من نومه وهجم على عبد العزيز خليل وهو يصيح :

— الى الوراء · الى الوراء · المنديل ·· المنديل ·· حاشا أن تساوينى فى الصياح يا عبد العزيز · اسكت · اسكت · ان « تجعيرتك » المخنوقة مهما بلغت عنان السماء فهى لا تساوى « تجعيرتى » الالهية · الى الوراء · الى الوراء · المنديل · المنديل · وداعا للبوق والطنبور فان حياة عطيل قد انتهت ·

وسكت عبد العزيز وانزوى فى ركن من أركان البوفيه واقترب منه محمود حبيب يحمل فى يده مروحة عجيبة وابتدأ فى هزها على رأس عبد العزيز وهو يقول :

— نم يا عبد العزيز آمنا · لا تحاول التغلب على مروحة الموتى فقد انهزم أمامها الشيخ من قبل ·

أما جورج أبيض فقد عاد الى سباته العميق وهو يغط غطيطا أفزع الشيخ وحبيبا وأبا العدل قبل افزاع الأحياء من الممثلين » ·

ثم يعبر تيمور على لسان الممثل عبد الرحمن رشدى عن قدرات الممثل المتمكن الذى يستطيع أن يؤدى جميع الأدوار من التراجيديا الجادة العابسة الى الريفو الخفيف الهازل · ويواصل تيمور تجواله بين منيرة المهدية ، ومحمد عبد القدوس، وكامل الخلعى، وزكى طليمات ، وسليمان نجيب ، وأحمد علام، وأحمد حافظ ، وعبد المجيد شكرى ، وحسن ثابت· وتتناثر الأحاديث والمناقشات حول العقبات التى يواجهها الفنانون مما جعل عبد القدوس يعود الى عمله بوزارة الأشغال ، وزكى طليمات الى حديقة الحيوانات اذ لم يعد فن التمثيل يستطيع أن يقيم أود العاملين فى حقله · ثم ينتقل تيمور بين روزا اليوسف وميليا ديان ليستمع الى أحاديث حول الصراع والتردد بين التراجيديا والفودفيل وغير ذلك من أبعاد البانوراما المشوقة التى يستعرضها تيمور أمامنا ويستعرض معها حياة العصر الفنية·

ولم يقتصر النقد والتحليل على التأليف والاخراج والتمثيل بل امتد ليشمل الموسيقى والغناء أيضا اذ نسمع سلامة حجازى ينصح منيرة المهدية بقوله :

« خير لك أن تفعلى ما فعلت يا بنتى ، ليذهب من صوتك ذلك الضعف فى الجواب · اصعدى الى سطح بيتك فى مصر الجديدة واستقبلى الهواء الطلق فى الفجر وانشدى قصيدة (ان كنت فى الجيش) · افعلى

ذلك لمدة عام ليلتئم قرار صوتك مع الجواب ويزول منه الضعف بأذان الفجر والهواء الطلق » ·

ان التدريب الذى يطلبه سلامة حجازى من منيرة المهدية هو ذلك الذى يمارسه كبار المغنيين عندما يملأون رئاتهم بالهواء حتى منطقة الحجاب الحاجز ، بحيث ينطلق الصوت قويـــا متجددا دون جهد أو ضعف · فالمسألة ليست مجرد صوت منبعث من الحبال الصوتية التى تعتبر مجرد أوتار مشدودة يعزف عليها الهواء المنطلق من منطقة الحجاب الحاجز · وهذا التعليق الفنى يدل على مدى وعى تيمور بالحرفية الموسيقية أيضا ، أى أنه درس وعايش الفن فى كل أساليبه وصوره ولم يقتصر على تخصص واحد أو تخصصين · وكانت هذه الثقافة الفنية الموسوعية هى التى رسمت عالمه الفنى الرحيب بكل صوره المشوقة والمثيرة ·

دوت الدقات الثلاث خلف الســـتار التى رفعت عن هيئة المحكمة لتبـــدأ المحاكمة · كانت هيئـــة القضـــاة تتكون من شكسبير رئيسا ، وموليير عضوا لليمين ، وكورنى عضوا لليسار ، ثم جيته على يمين موليير، وراسين على يمين كورنى · أما وكيل النيابة فكان ادمون روستان · وفى قفص الاتهام جلس القرفصـــاء أحد عشر كاتبا مسرحيا : فرح أنطون ، ولطفى جمعة ، وابراهيم رمزى ، وحسين رمزى ، ومحمد بك تيمور — اذ نكتشف أنه لم يكن الراوى منذ البداية أو أنه تناسخ من راو الى متهم بالقفص لأن المســألة كلها فانتازيـــا خيالية محضة — ثم عباس علام ، وعبد السلام الجندى ، وأمين صدقى ، وبديع خيرى ، وعبد الحليم دلاور . واسماعيل وهبى · صـــاح شكسبير فى المتهمين سائلا عن اكتمال العدد ليكتشف من ادمون روستان أن نجيب الريحانى لا يزال طليقا · وعندما نودى عليه قفز من الصالة الى المسرح مرحبا بالحبس فزجوه فى القفص بصفته نصف مؤلف ·

وبدأت الجلســـة بمحاكمة فرح أنطون الذى كان يرتجف عنـــدما أخرجوه من القفص · وبعد أن حلف اليمين التمثيلية تلى عليه شكسبير عريضة الاتهام :

« أنت متهم يا فرح أفندى بتهم أربع أولها : أنك أدخلت الى مصر طريقة عجيبة فى الاعلانات هى أقرب الى « البلف » والضحك على الذقون منها الى الحقيقة الفنية · وثانيها : أنك ابتدعت بدعة جديدة نجلك عنها وهى اجبار ممثليك على انشاد قطع نثرية فى رواياتك وهذا لم نسمح به من قبل · انه من المعروف عند أهل الفن أن القطع الملحنة يجب أن تكون منظومة · وثالثها : اجبار الممثل الكبير جورج أبيض الذى لم يعرف عنه الا صلاحيته للتراجيدى فقط بانشاد قطع نثرية أيضا فى رواية المتصرف بالعباد · والرجل ذو صوت ردىء تفزع منه الجن قبل الانس · ورابعها :

رجوعك عن طريقك القديم فى التأليف أيام أخرجت للناس روايتى : مصر الجديدة وصلاح الدين ، ومملكة أورشليم الى طريقة أخرى لا تكلفك شيئا وهى الطريقة التى سميتها بالاقتباس ، وما هى فى الحقيقة غير تعريببروايات فودفيلية قديمة العهد ، أكل الدهر عليها وشرب . هذه هى التهم الموجهة ضدك يا فرح أفندى » .

ويدافع وكيل النيابة ادمون روستان عن ريادة فرح أنطون الصحفية وكذلك مسرحياته المترجمة ، لكنه يهاجمه عندما ابتدع بدعة الاقتباس ، وهي فى الواقع سطو على مجهودات غيره . فقد عمد الى الروايات الفودفيلية القديمة وترجمها ترجمة غريبة ، عجيبة ، مشوهة ، نصفها عامى والآخر فصيح ثم خلطها ببعض نكات سورية وألفاظ غامضة من اللهجة السورية والتركية . كذلك فانه نشر على جدران الشوارع والحوارى والعطفات اعلانات مستفزة ومثيرة بهدف جذب المتفرجين بأية طريقة . أما مسرحياته فهى مشوهة وخالية من كل تحليل أخلاقى أو درس اجتماعى أو كوميديا لماحة من النوع الذى يتذوقه المصريون ، كما أنه عمد الى تحويل الأغانى الشعرية الى نثر يمجه الذوق السليم وهذا لعجزه عن نظم نصف بيت من الشعر ، ولم يحدث من قبل أن أحدا غنى مقاطع نثرية بهذه البساطة .

ويواصل تيمور نقده لفرح أنطون على لسان وكيل النيابة روستان فيقول : « كان الأجدر به أن يستعين بأى زجال مصرى لينظم له الأزجال كما استعان بكامل الخلعى فى التلحين . كذلك لم يكن من المقبول أن ينشد جورج أبيض بعض القطع النثرية بصوت أشبه بصوت (أم قويق) القبيح الذى لا يثير سوى الاشمئزاز » .

ويشرع فرح أنطون فى الدفاع عن نفسه فيوضح أن الاقتباس فعلا أبعد ما يكون عن الفن الصحيح ، ولكن ما حيلته وهذا النوع وافق مزاج الجمهور وكسب من ورائه مكاسب طائلة . ثم يعتذر عن التحاقه بفرقة منيرة المهدية لتقديم مسرحياته بسبب انفصاله عن جورج أبيض وعدم ترحيب الفرق الأخرى به . ويواصل فرح أنطون دفاعه فيقول :

« ويتهمنى وكيل النيابة أيضا بأنى أجبرت الممثل جورج أبيض على تمثيل دور لا يتفق مع ميوله التمثيلية ولكنى معذور فى ذلك أيضا . وما حدانى لارتكاب هذه الفعلة الشنعاء التى أعترف بأنها قضت على أبيض الا ماكسبته من جوق منيرة المهدية » .

أى أن التهمة يجب أن توجه الى جورج أبيض الذى قبل الدور فى مقابل الأجر المادى الضخم ، فلا يوجد من يستطيع أن يجبر ممثلا على القيام بدور لا يقبله . أما مسألة استئجار زجال مصرى لنظم أزجال المسرحية فمسألة مكلفة ولا لزوم لها طالما أن الجمهور مقبل على غناء النثر .

فهو جمهور لايدقق كثيرا ولا أحد يكره التوفير والمكسب السريع ٠
أما مسألة الاعلانات فقد تعلمها عندما كان فى أمريكا بصفتها بلد العلم والمعرفة والمحافظة على الوقت ، فهو لم يرتكب اثما وانما علم الناس كيف يروجون بضاعتهم بكل وسيلة يمكن أن تلح على عين المستهلك وعقله ٠

وفى نهاية المحاكمة صدر الحكم الذى يجمع بين النقد الموضوعى ، واللماحية الطريفة ، والسخرية التى توجه دون أن تجرح ٠ يقول الحكم :

« بعد سماع أقوال النيابة وبعد سماع أقوال ودفاع المتهم وحيث أننا رأينا :

(أولا) أن فرح أفندى فى امكانه أن يعرب روايات قيمة وكان من واجبه أن يؤثر العمل على الكسل ٠

(ثانيا) أن نجاح رواياته هذه كان متوقفا على جمال صوت السيدة منيرة والدليل على ذلك نجاح رواية (كلام فى سرك) ٠

(ثالثا) أن فرح أفندى كان فى امكانه أن يؤلف لفرقة رشدى وفرقة عكاشة ٠

(رابعا) أن فرح أفندى قد ارتكب جناية الخيانة العظمى من الوجهة التمثيلية باجباره جورج أفندى أبيض على تمثيل دور المتصرف بالعباد ، وأن مكسبه من روايات السيدة منيرة لا يحلل هذه الخيانة ٠

(خامسا) أن البضاعة التى حملها لمصر من أميركا بضاعة غير فنية ، وأنه كان الأجدر به أن يحمل لهذه البلاد بضاعة غيرها ٠

لهذه الأسباب وهذه الحيثيات وحيث ان المتهم كان له فى الزمن الغابر ماض جميل زاهر يخفف عنه صرامة العقوبة قليلا ولأننا نأمل ونتوسم فيه الاصلاح :

قد حكمنا بالمادة (١٤٥) من قانون العقوبات التمثيلى وهى تحرم على فرح أفندى الاشتغال بفن الاقتباس مدة عشر سنوات ، أى المدة التى تكفى الجمهور المصرى لنسيانه هذا النوع العقيم » ٠

ولعل الهدف الأساسى لتيمور من هذه المحاكمة النقدية الساخرة هو شن هجوم كاسح على الاقتباس بصفته أكبر واخطر عقبة فى سبيل انشاء مسرح مصرى صميم ٠ فالاقتباس من شأنه أن يقدم نسخا شائهة أو صورا باهتة لأعمال قدمت فى بيئات وعصور مختلفة قلبا وقالبا ، ذلك أن التيارات الفكرية والمضامين الاجتماعية تنبع من البيئة المحلية الأصلية ولا يمكن استيرادها من الخارج الذى لا يمكن أن يفيدنا الا فى الأساليب والتقنيات الفنيــة فى عمليــات الاخراج والتمثيل والديــكور والملابس

والاضاءة · ولذلك لم يتوقف تيمور عند حدود النقد والتنظير بل استغل أسلحته الابداعية فى تأليف أول مسرحيــات مصرية صميمة حتى يشق الطريــق ويفتحه لمن يأتى بعده من أجيــال مسرحية ، وبذلك نقيم نهضة مسرحية صميمة تضعنا على بقعة متميزة على خريطة المسرح العالمى · لكن يبدو أن التربة المصرية لا تزال زاخرة بالشوائب والجذور الميتة والمناطق المجدبة ، والدليل على ذلك أننا بعد حوالى ثمانين عاما من ريادة تيمور للمسرح المصرى الصميم لازلنا نستسهل الأمور ونلجأ الى الاقتباس سواء فى المسرح أو السينما ، ولذلك كثر فى حياتنا المسرحية أمثال فرح أنطون فى حين ندر من هم أمثال محمد تيمور ·

وتعود المحكمة الى الانعقاد لمحاكمة ابراهيم رمزى الذى يستمع فى رعب واستسلام للتهم التى يعلنها شكسبير رئيس المحكمة :

« أنت متهم يا ابراهيم بتهم أربعة · (أولها) : أنك تتكلم كثيرا عن رواياتك قبل أن تقرأها لمديرى الأجواق، وهذا ذنب أجلك عنه لأن التحدث بنغمة التأليف وبجمال الرواية قبل سماعها يجعل المدير فى حال يقبــل فيها الرواية بالرغم عنه و (ثانيها) : أنك كثير التقلب يا ابراهيم فاذا قبل جورج أبيض احدى رواياتك أصــبح اله التمثيل فى مصر وأصــبح رشدى صفرا على الشمال واذا قبل رشدى احدى رواياتك أصبح السيد السيند وأصبح أبيض لا شىء و (ثالثها) : سرعتك فى التأليف فلو سألك جميع مديرى المسارح أن تقدم لهم روايات متعددة فى يوم واحد لما تأخرت عن ذلك لحظة واحدة وانا لم ننس بعد ظهور (البدوية ورشيليو وأبطال المنصورة والأمير سليم والهوارى وحنجل بوبو فى ستة أشهر) أى أن الرواية لا تستغرق غير شهر واحد وهذا مضر بالفن · و (رابعها) : وهى أكثر التهم ضررا بالفن عودتك الى نوع الشيخ سلامة حجازى فى رواية الهوارى ، وهذا تدهور كبير لا نرضاه لمؤلف (الحاكم بأمر الله وأبطال المنصورة) » ·

ويعترف وكيل النيابة روستان لابراهيم رمزى برشاقة الأسلوب واختيار الألفاظ التى تتمشى مع الروح المسرحية ، وربما كان أسلوبه أكثر موسيقية من أسلوب الشاعر الكبير خليل مطران · فهو شاعر كبير لكنه اعتنى بالأسلوب أكثر من المعانى ، ولم يحاول أن يكتب مسرحياته بالشعر وكان الأجدر به أن يفعل ذلك · أما التهم الموجهة اليه فهى صحيحة تماما الا اذ أثبت عكسها ، لكن من الواضح أنه عاجز عن نفيها ، فهى معروفة للدانى والقاصى ·

وكانت المفاجأة الطريفة والمثيرة أن اغرورقت عينــا ابراهيم رمزى بالدموع عنــدما طلب رئيس المحكمة منه أن يدافــع عن نفسه ، وشهق

شهيقا مزعجا ، ثم استحلف هيئة المحكمة بكل أولياء الله الصالحين أن ترق لحاله وان ترحم ضعفه ، فليس عنده أى دفاع عن نفسه · فما كان من رئيس المحكمة سوى أن رفع الجلسة للمداولة ثم عادت للانعقاد واصدرت حكمها الزاخر بالتوجيهات النقدية منها أن سرعة المتهم فى التأليف ينتج عنها ضرر كبير للفن ، وأن اهماله فى الحفاظ على مستواه الفكرى والفنى مما يؤدى الى تدهوره يعد جريمة من نوع الخيانة العظمى للفن · وقد قضى عليه الحكم بالحبس فى بيته أربع سنوات لتأليف منظر واحد من مسرحية درامية جديدة من النوع الجاد ، وتمزيق رواية الهوارى ودفنها فى قبر جورج أبيض مع المرور بجردل مملوء بماء لمسح جميع الاعلانات عن المسرحية سواء فى العاصمة أو الأقاليم ، وانذاره انذارا نهائيا بأنه اذا عاد الى سرعة التأليف وعدم الاتقان فسوف يتم وقفه عن التأليف الى أن يأمر الله بقبض روحه ·

وتعود المحكمة للانعقاد لمحاكمة لطفى جمعة الذى اتهم بالكسل الشنيع فى التأليف لدرجة أنه لم يكتب سوى روايتين ، وانتقاد جميع المؤلفين سرا وعلانية ، وهو انتقاد مر لا أول له ولا نهاية ويشمل الكلام الطيب والردىء ، وأيضا التقاعس عن اقامة مشروع نقابة للمؤلفين برغم أنه كان أول من دعى اليه ، فأصبح فى خبر كان وكان الأجدر به أن يتمه لأن المؤلفين حيثما وجدوا لهم حقوق يجب مراعاتها ·

والطريف أن سير المحاكمة قد انحرف بعيدا بل وانقلب رأسا على عقب لأن المتهم لطفى جمعة قد جعل من نفسه قاضيا يوجه التهم كالقذائف الى هيئة المحكمة فيذكر رئيسها شكسبير بأن الناس يتهمونه بأنه لم يكتب حرفا واحدا من مسرحياته ، وأن الكاتب فرانسيس بيكون هو مؤلفها الحقيقى ، فى حين أنه يتهم ويحاكم مؤلفا فاضلا مثل لطفى جمعة له مستقبل زاهر وماض باهر · ثم يكيل التهم لموليير بأنه لم يكتب حرفا واحدا من مسرحياته لأن كورنى هو الذى كتبها ، وكان بيير لوتى على رأس النقاد الذى اتهموه بالسرقة علانية ، وكان الأجدر به أن يسافر الى باريس للدفاع عن نفسه بدلا من التربع على منصة القضاء فى القاهرة · أما كورنى فلم يفلح الا فى أربع تراجيديات : « السيد »، و « هوراس »، و « سينا »، و « بوليكيت » · وراسين لم يعرف سوى تحليل قلوب النساء لكنه يسافر من الآخرة الى الدنيا لممارسة القسوة والتلذذ بمحاكمة لطفى جمعة · وجوته الذى انشغل بمحاكمته أيضا عن نكبات أمته فى الحرب العالمية الأولى · وروستان الذى حرص لطفى جمعة على مشاهدة مسرحياته فى باريس وصفق لها ثم عاد الى مصر ليشيد بذكره ويتغنى بابداعه ، أصبح هو الآخر ممثلا للاتهام ، فى حين أنه يؤكد لهم أن التهم الموجهة ضده ليست بتهم على الاطلاق ، ويفندها بأدلة من ثقافته الواسعة التى تشمل (البسيكولوجيا والفزيولوجيا والركة والقانون) ·

ويصـدر الحكم الذى يحتم على لطفى جمعة الا يـكون كسولا فى التأليف ، وأن يترك النقد جانبا ، وألا يهمل نقابة المؤلفين والمعربين بحيث يسعى الى انشائها ، وأن يبدأ فى تأليف مسرحية جديدة حالا ٠

ثم تبدأ محاكمة خليل مطران بتهمتين يعلنهما شكسبير وهما أنه لم يقدم للمسرح المصرى من مسرحياته سوى ثلاث مسرحيات وهى « عطيل » و « مكبث » و « هملت » واهمل فى تقديم باقى المسرحيات ٠ والتهمة الثانية أنه توانى فى التـأليف مع مقدرته الشعرية والمسرحيـة المعروفة للجميع ٠ ويتجلى وعى تيمور النقدى بأدباء عصره فى حديث وكيل النيابة ادمون روستان عن خليل مطران عندما قال :

« دعونى يا حضرات القضاة أوفى موضوعى حقه ، فالرجل الواقف أمامى هو من كبار رجال الشرق ٠ وانى أحبه حبا جما وأعجب به أيما اعجاب ٠ لقد اشتغل بالشعر عهدا طويلا سالكا طريقا جديدا لم يستمرئه ذوق الشعراء فى بادىء الأمر ثم اعترفوا بنبوغه ، فهو من فحول شعراء المعانى الذين يرتفعون بوحيهم الى سماء الخيال ناظرين الى الحياة نظرة طويلة تشف عن شفقة وحنو ٠ هذا هو الشاعر الكبير خليل مطران الذى أتينا به اليوم لنحاكمه ٠ ولماذا نحاكمه ؟ لأنه سار فى طريق التمثيل ثم حاد عن هذا الطريـق ولا ندرى لماذا ؟ ترجم رواية عطيـل ووضعها فى أسلوب عربى متين لا نسمع بمثله على المسارح ثم سكت دهرا طويلا ثم أخرج مكبث وتلاها بهملت ولم يكن حظهما من وجهـة متانة الأسـلوب وجمال التعريب بأقل من حظ عطيل٠ ومن ذلك العهد لم يخرج للمصريين شيئا جديدا ، وسمعنا أنه يؤلف رواية عن عنتر الشاعر الجاهلى ، ونحن لا نجد بين الشعـراء من تسمح له كفـاءته بتـأليف رواية عن عنتر غير شاعرنا مطران ٠ فلماذا أحجم عن تاليفها وهى ثانى رواية مؤلفة ومنظومة بعد رواية (على بك) لأمير الشعراء أحمد بك شوقى ؟ فنحن فى غاية الدهشة لهذا السكوت الطويل ونعده جناية عظيمة على الفن فى مصر » ٠

ويدافع خليل مطران عن نفسـه قائلا بأنه بعد أن شـاهد جورج أبيض وهو يمثل ترجمته لمسرحية « عطيل » ، أسف على ما فعل ، وآمن بأنه خير له أن يطبع المسرحيـة المترجمة لتقرأ من ان يراهـا تمثـل على المسرح ، خاصة بعد أن مسخ عزيز عيد دور اياجو وجعله هزأة فى نظر المتفرجين ، اذ أن الدور لم يتفق أصلا مع ميوله للتمثيلية ٠ ثم رأى مطران المسرحية بعد أن نزلت الكوارث بفرقة جورج أبيض وهى تمثل على مسرح الكازينو بعد أن اقتضـبوا منها ما اقتضـبوا ، بممثلين يرفعون المفعول وينصبون الفاعل ٠ ثم قدمها جورج أبيض مع سـلامة حجازى على مسرح برنتانيا والكورسال فى حفلات الماتنيه مع فقرات بهلوانية وأكروباتية تستجدى حضـ... أى جمهور ٠ وهكذا تدهـور الحال بشـكسبير فى مصر

لتقدم مسرحياته مع راقصى الدبكة وألاعيب الراقصين على الحبل ، وهذا ما لم يقبله مطران بالنسبة لعبقرية شكسبير المهدرة ٠

وبعد الحاح جورج أبيض على مطران كى يترجم له رائعة أخرى لشكسبير ، استجاب له بعد لأى وترجم له مكبث وهملت ، لكن مصيرهما لم يكن أفضل ٠ يقول مطران عن أداء جورج أبيض لشخصية « هملت » :

« أما أبيض فلم يفعل فى الدور شيئا يذكر ٠ وهل يحسن التمثيل من لا تفارق عيناه قبو الملقن ٠ لم يحفظ أبيض من دوره كلمة واحدة ، وحطم الرواية بيده فماتت وهل تموت رواية هملت ؟ لهذا عاهدت نفسى يا سادتى ألا أخرج للمسرح رواية من رواياتى قبل أن أثق من الجوق الذى سيمثلها ٠ فهل تريدون بعد ذلك أن أؤلف رواية عنتر ولمن أؤلفها ياسادة ؟ » ٠

وصدر الحكم ببراءة خليل مطران وادانة سلبيات الحياة المسرحية التى لا تفرق بين المسرح وبين الكاباريه والسيرك ٠ وكان تيمور ينوى الاستمرار فى سلسلة المحاكمات لالقاء الأضواء النقدية والتحليلية على باقى الكتاب المسرحيين القابعين فى قفص الاتهام : حسين رمزى ، وعباس علام ، وعبد السلام الجندى ، وأمين صدقى ، وبديع خيرى ، وعبد الحليم دلاور ، واسماعيل وهبى ، بل ومحمد تيمور نفسه اذ كان ينوى أن ينقد نفسه نقدا ذاتيا ضمن طابور المتهمين ، وهو يملك من الشجاعة الأدبية والنظرة الموضوعية ما يمكنه من هذا ٠ لكن العمر لم يمتد به للقيام بهذا المسح النقدى والتحليلى الشجاع للحياة المسرحية بصفة خاصة والحياة الثقافية بصفة عامة ٠

ومع ذلك يمكننا تتبع المنهج النقدى عند تيمور بصفة عامة من خلال ما ورد فى محاكمة هؤلاء الرواد ٠ ان تيمور ضد الاقتباس فى سعيه لتأصيل المسرح المصرى فى حياتنا الثقافية ، ومع التعريب والترجمة الأمينة كنافذة على المسرح والثقافة فى بلاد الحضارة ، وضد التقليد الأعمى والمحاكاة الساذجة لكل ما يرد من بلاد الغرب وخاصة أمريكا التى ترى فى القيم الفنية والانسانية مجرد سلع لابد أن يتم الترويج لها بأية طريقة ، كذلك لابد من تناسب الدور مع الممثل الذى يؤديه حتى لا يحدث أى تناقض أو مفارقة تنحرف بمعناه ودلالته الى مؤثرات لا يمكن التنبؤ بها بين الجمهور ٠ ويقف تيمور بحزم مع الاتقان والاجادة فى الابداع الفنى ، فالمسألة ليست مسألة كم ولكنها كيف أولا وأخيرا ، لكن هذا لا يعنى الاقلال الى درجة الندرة اذا كان فى امكان المؤلف المسرحى أن يجمع بين الكم والكيف ٠ أما أكبر جريمة يمكن أن يرتكبها الفنان فى حق نفسه وفنه فهى فى عدم الحفاظ على مستواه بالثقافة والدراسة والوعى

والممارسة والمعايشة ، فليست العبرة بالتواجد على الساحة الفنية بل بنوعية هذا التواجد · أما النقد فيجب أن يكون موضوعيا بقدر الامكان ، فهو ليس هجوما مزيرا أو خصومة مزمنة أو انحيازا شخصيا أو تعبيرا عن مصلحة عابرة ، بل هو تفاعل بين الآراء والاجتهادات للمزيد من التحليل والتنوير وبلوغ آفاق جديدة فى الفكر والفن ·

أما حماس تيمور لمشروع لطفى جمعة بانشاء نقابة للمؤلفين والمعربين تحمى حقوقهم وترعاها فقد تحقق بعد ذلك بأكثر من نصف قرن عندما تم انشاء اتحاد الكتاب فى مصر . وان كان لم يحقق الأهداف المرجوة منه حتى الآن اذ لا يكاد الكتاب والمؤلفون يشعرون بوجوده وفاعليته فى حياتهم الثقافية أو العملية اذا اعتبرناه نقابة للكتاب ·

هذا التحديث النقدى الذى مارسه تيمور فى الحياة المصرية الفنية والثقافية كان بمثابة نقطة تحول فى مسارها ، اذ أن كل هذه التوجهات الموضوعية والآراء التحليلية التى أثار بها العقول لم تكن شائعة من قبل بين عامة المثقفين أو صفوتهم ، بل كانوا يرون فى النقد مرادفا للانتقاد أو الهجوم أو الهجاء وبالتالى لابد أن يؤدى الى الخصـــومة والقطيعة أو الصراع · واذا كان نقدا رزينا وقورا فانه يكتفى بتلخيص العمل الأدبى أو التعبير عن انفعالات الناقد الشخصية تجاهه أو استخراج العبرة الأخلاقية منه · ثم جاء محمد تيمور ليعلم جيله والأجيال التالية أن النقد علم ومنهج وتحليل وتنوير وتأصيل واستيعاب لكل الانجازات الانسانية فى مجالات الأدب والفن والثقافة والحضارة ·

أما فى مجال النقد التطبيقى فقد مارسه تيمور فى نقده للعروض المسرحية وأداء الممثلين فيها فى مقالات متتابعة ظهرت بجريدة « المنبر » عام ١٩١٨ · ففى ٢٦ أغسطس ١٩١٨ نشر مقالة بعنوان « الريحانى بين أنصاره وخصومه » أوضح فيها أن الريحانى يملك طاقات تعبيرية وامكانات درامية يضيعها كل ليلة على ما يسميه عروض « الفرانكو آراب » التى لا تمت الى المسرح الجاد أو الكوميديا الأخلاقية بصلة من قريب أو بعيد · ومع ذلك فقد ملأ الريحانى فراغا مخيفا نتج عن انهيار المسرح الجاد ممثلا فى جورج أبيض وعزيز عيد وعبد الرحمن رشدى نتيجة لعوامل اقتصادية وادارية ، بالاضافة الى « أن سواد الجمهور المصرى مازال طفلا يميل الى ما يوافق مزاجه الصغير وعواطفه التى لم تحنكها التجارب ، وهذا النوع الذى يقدمه الريحانى يلائم كثيرا مزاج الجمهور وعواطفه » ·

ويرى تيمور أن شغل الفراغ الهائل فى حياتنا المسرحية باسكتشات الريحانى ، خاصة قيامه بدور كشكش بيه عمدة كفر البلاص ، خير من ترك هذا الفراغ أو العدم ليقتل فكرة المسرح فى ذهن الجمهور · فعندما

تصل الأمور الى هذا المستوى من السـوء والخواء ، فان التواجد فى الساحة ، مجرد التواجد ــ يصبح مكسبا ايجابيا ، أما أن يشترط الناقد نوعية أرقى من العروض المسرحية ، فهذه رفاهية فكرية ليس ذلك أوانها أو مكانها · بل يمكن تطوير ما هو موجود فى السـاحة الى الأفضـل بالتدريج ، أما البكاء على أطلال المسرح الجاد الذى انصرف عنه الجمهور فلا يفيد فى كثير أو قليل · ولذلك يقول تيمور :

« يعرض الجمهور عن التمثيل الجدى لأنه يجده كالتمثال المهشم لاحياة فيه تبعث الأمل فى القلوب ، ويذهب الى ما أسميه شـبه تمثيل حيث يرى ما يدهش بصره ويحير فكره ، ففى الأول الموت وفى الثانى شبه الحياة » ·

ان كل ما كان تيمور يريده فى تلك الفترة التى شهدت انهيار المسرح الجاد وانصراف الناس عنه ، أن يظل الجمهور معتادا على وجود المسرح فى حياته حتى لو كان من خلال النماذج الفجة التى يقدمها الريحانى ، وخاصة أن تيمور كان يؤمن بأنه فى امكان الريحانى تطوير فنه الى آفاق أرقى وأسمى وأعمق · ولذلك لم يهاجمه بعنف فى تعليقاته النقدية كما فعل أعداؤه الذين قالوا :

« انه رمى التمثيل الحق بسهم قاتل باحثا عن المال من أى سبيل وهو وان فتحت الأسماع له حجابها فما ذلك عن جدارة واستحقاق ولكنه ميل غريزى فى النفس للمزاح واللهو » ·

ولذلك يختم تيمور مقاله وكأنه يتنبأ بالتطور الذى حققه الريحانى بعد ذلك ، وان لم يمتد العمر بتيمور لكى يشهده · فهو بحسه الدرامى والنقدى استطاع أن يكتشف امكانات الريحانى الحقيقية فى مرحلة مبكرة من حياته ، برغم أن الريحانى نفسه لم يفصح عنها فيما كان يقدمه · يقول تيمور :

« ومن أدرانا أن الجمهور المصرى يكره يوما ما نوع الريحانى كما كره نوعه الأول ، فيتحول الريحانى من مجرى الريفو الى مجرى الكوميدى الأخلاقية · كل هذا لا نبت فيه الآن ، وربما يكشف المستقبل عن غوامض كانت فى عالم الغيب · لا ينسى القراء أننا فى عصر الفوضى وأن الفوضى تنتهى بانتظام · لهذا نجرؤ ونقول ان الريحانى من خادمى التمثيل وليس من هادميه » ·

ووعى تيمور بالفوضى التى تنتهى بالنظام أو النظام الذى ينتهى بالفوضى دليل على قراءاته المتعمقة فى الفلسفات والعلوم بصفة عامة ، وقدرته على تطبيق ما يستوعبه على الحياة المسرحية · ذلك أن كل دورة

من دورات الحياة لا تسير على وتيرة رتيبة واحدة ، بل تتطور طبقا للعلاقة الجدلية بين عناصرها المتضادة ، ولذلك فان فى أعماق كل ظاهرة تكمن عناصر الظاهرة المضادة • ومن خلال التفاعلات الجارية ، سواء أكانت بوعى أو بغير ذلك ، تأخذ الظاهرة المضادة طريقها الى السطح بطريقة أو بأخرى • وهى الفلسفة التى تفسر لنا قول تيمور بأن الفوضى تنتهى بالنظام •

وفى ٢٨ أغسطس ١٩١٨ كتب تيمور مقالة عن الشيخ سلامة حجازى لا ليؤبنه فيها كما اعتاد الكتاب أن يكتبوا أو يتكلموا فى مثل هذه المناسبات ، بل لكن يستخرج من ذكراه العبرة الفنية والقدرة المسرحية التى يمكن أن تسير على هديها الأجيال التالية • ان أهم ما يتميز به الفنان الحق هو ارادته التى لا تلين ، واصراره على تحقيق طموحاته الفنية مهما كانت العقبات التى تعترض طريقه ، طالما أنه واثق من موهبته الأصيلة التى منحه الله اياها • والفنان الأصيل يرحل عن هذه الحياة كأى انسان آخر ، لكن انجازه الفنى العظيم يبقى خالدا فى تراث أمته من بعده ، أى أن تأثيره ليس رهنا بحياته ، بل يمتد بعدها ليشارك فى صياغة وجدان أبنائه وأحفاده فى أرجاء بلاده •

ويتعرض تيمور بالرصد والتحليل المراحل المتتابعة التى مر بها سلامة حجازى كمغن وملحن وممثل ، موضحا أنه لم يسمح أبدا الى الاسفاف أو الابتذال أو دغدغة غرائز الجماهير برغم أنه لم تكن له دراية كبيرة بأصول الفن الجاد والراقى • كان يؤمن انه يتحتم على الفنان أن يرفع الجمهور الى مستواه لا أن يهبط هو الى مستوى الجمهور ، لأن رسالة الفن الحقيقية هى السعى الدائم نحو السمو والرقى • وهى رسالة تتحقق بالمتعة الصافية الراقية وليست بالتعليم الجاف المباشر أو بتملق رغبات الجمهور العابرة • ومع ذلك ليس هناك حرج فى أن يقدم الفنان لجمهوره ما اعتاد أن يحبه ويقبل عليه ، خاصة اذا كان فى مرحلة انتقالية بين القديم والحديث • كان من أنصار الأخذ بيد الجمهور فى رفق وهوادة حتى لا يشعر بحدة الانتقالة الجديدة على ذوقه فيرفضها أو يعجز عن استيعابها • يقول تيمور مثلا عن أدائه فى مسرحياته الغنائية والموسيقية :

« أما طريقة انشاده فكانت تختلف عن طريقة المغنين ، وكانت ألحانه توافق المواقف المسرحية ، فاذا لحن لحنا للجحيم سمعت منه عزيف الجن ، واذا لحن لحنا غراميا سمعت منه ارج الحب ، واذا لحن لحنا دينيا دخلت فى نفسك الهيبة والجلال » •

أى أن سلامة حجازى كان على أعتاب الموسيقى المسرحية أو الدرامية المعبرة عن مواقف ومعان انسانية محددة بعد قرون عديدة ومتتابعة من

التطريب الرتيب الذى يهدهد المستمعين دون أن يقول لهم شيئا ذا قيمة فكرية أو انفعالية · وهذا يعنى أن ســـلامة حجازى مهد الطريق لسيد درويش الذى انتقل بالموسيقى المسرحية الى آفاق لم تكن تخطر ببال أحد بالاضافة الى الشعبية الجارفة التى استطاع أن يحققها بين مختلف طبقات الشـــعب ·

وتتوالى مقالات تيمور التى يحلل فيها أساليب الأداء لرواد التمثيل فيقول عن جورج أبيض ان أخطر عيوبه عدم القدرة على مواصلة ما بداه بنفس الهمة والحيوية والحماس · انه يبدأ أى مشروع مسرحى له وهو يتأجج بالحماس الذى تنتقل عدواه الى من حوله من مساعديه وأعضاء جوقه ، والذى ينعكس بالتالى على العمل المسرحى بالنجاح · لكن بمرور الأيام تخفت الجذوة الى أن تنطفىء ، فينفض الســـامر ، ويضطر جورج أبيض الى اعادة الكرة فى عمل آخر وهكذا · ولهذا اشتهر عن جورج أبيض أنه المدير الوحيد الذى اعتاد حل الفرق وتاليفها مما استهلك قدرا كبيرا من طاقته بدلا من تكريسها كلها للابداع المسرحى ·

ويســـجل تيمـــور لأبيض براعته فى تمثيل أدوار « أوديب » ، و « عطيل » ، و « لويس » التى اشترى لها أجمل الملابس ، ومثلها على أكبر مسرح مصرى ، وكان اخراجها فى درجة اتقان تمثيلها · لكنه لم يواصل هذه الجدية وهذا الاتقـــان فى مسرحياته التالية التى خلت من تحليل الشخصيات تحليلا نفسيا وأخلاقيا بحيث بدت مســـطحة وغير مقنعة ، « وليس فيها الا مواقف كاذبة تؤثر على عقل الجمهور الساذج ، ومثل فيها جورج الدور المهم ، وكان الدور لا يتفق مع طبيعة أبيض فأخرجه للناس ناقصا مهمشــا » ، مما اضطره الى المبالغة فى الأداء فضـــاعت مصداقيته الفنية ·

ويصر تيمور دائما على ضرورة ملائمة الدور للممثل الذى يلعبه · فمهما كان الممثل قديرا ومتمكنا من أدواته ، فلابد أن هناك من الأدوار ما لا يناسبه شكلا أو موضوعا أو الاثنين معا · بل ان الملامح العامة للممثل بما فيها وجهه وجسمه وصوته وحركته يمكن أن يحدث تأثيرا مناقضا تماما لما يريد توصيله الى الجمهور ، اذا لم تساعده ملامحه وأدواته على تقمص الدور والتوحد معه والاحساس به فى كل لحظة من لحظات أدائه · وهذا هو الخطأ الذى ارتكبه جورج أبيض عندما مثل مسرحيات موليير التى ترجمها عثمان جلال بل ومصرها ففقدها الكثير من لسعتها الكوميدية · فمهما حاول جورج أبيض أن يبالغ فان بروده أعجزه عن توصيل اللمحات والايحاءات اللاذعة التى اشتهر بها موليير ، ولذلك كان أداؤه لشخصية الشيخ متلوف فشلا ذريعا صرف الجمهور عن مسرحية موليير « طرطوف » التى أمتعت العالم كله على مدى قرون ·

وكان وعي تيمور النقدي والأدبي والجمالي كامنا وراء تحليله للعروض المسرحية ، ولذلك غطى بنقـــده كل عناصر العرض المسرحي وفي مقدمتها التأليف والتمثيل والاخراج وأيضا الديكور والملابس · فقد ظن جورج أبيض أنه سيبهر الجماهير عندما يمثل مسرحية « مضحك الملك » لفيكتور هيجو ، لكنه فشل مرة أخرى فشلا يفسره تيمور بحسه النقدي العميق :

« وروايات هيجو كلها محكوم عليها بالاعدام من الوجهة الفنية ، وليس فيها غير جمال أشعارها ، وأين هذا الجمال في الترجمة وهي سقيمة خالية من البلاغة والجلال ؟ » ·

ان دلالات وايحاءات ومعاني وجماليات كثيرة تضيع عند ترجمة الشعر من لغة الى أخرى ، خاصــة اذا كانت ترجمة ركيكة وسقيمة لعدم تمكن المترجم من فهم روح النص الأصلي ، وعجزه في الوقت نفسه عن نقله بلغة فنية وجمالية راقية · فاذا كانت مسرحيات هيجو فاقدة للشكل الفني المتبلور لأنها عبارة عن سلسلة من القصـــائد الجميلة التي تكاد تلقى ولا تمثل ، واذا قضت الترجمة العربية على جمال هذه القصائد ، فماذا يتبقى من هيجو كي يؤديه جورج أبيض ؟ ان عجز الممثل عن ادراك روح النص كفيل بالقائه بعيدا عن قلبه وعن قلب جمهوره · وهذا هو ما جرى لجورج أبيض ، وذلك بالاضافة الى غياب الروح المصرية الكفيلة بجذب الجمهور الى العرض والتي يصر تيمور على تواجدها بهدف ايجاد مسرح مصري صميم والتي دعته الى تأليف أول مسرحيات مصرية تتخذ مضامينها من البيئات والقضايا المحلية المعاصرة ·

ويركز تيمور على دور الارادة واليقظة والمبادرة والموضوعية والبصيرة الثاقبة في حياة الفنان · فهي الأسلحة التي يستطيع أن يواصل بها مسيرته طالما أنه قادر على العطاء · وهذه كانت مأساة جورج أبيض الذي لم يتسلح بها في كل الأحوال برغم موهبته الكبيرة وقدراته الضخمة · يقول عنه تيمـــور :

« جورج أفندي أبيض ممثل كبير ولكنه ضعيف الارادة ، يخنع لكل من يلبس له لبوسا جديدا يخطف به بصره ، ولولا الجماعة التي تطوف حوله وتظهر له الحسن قبيحا والقبيح حسنا لملك جورج أفندي أعنة الجمهور يتصرف بها كما يشاء · على أن الأمر العجيب الذي يدهشنا به هو اقدامه المدهش الذي لا يلبث أن ينتهي بالكسل والخمول » ·

وأي انجاز جديد للفنان لابد أن يضيف الى رصيده السابق أو على الأقل أن يحافظ عليه ، لكن أن يعيش الفنان معتمدا على ذلك الرصيد ، فان الجمهور لا يرحم ، وبذلك يبدأ العد التنازلي في السحب منه الى أن يصل الى درجة الافلاس · ولذلك من الأفضل للفنان أن يعتزل أو يتوقف

اذا نضب نبع العطاء عنده · ولذلك يقتبس تيمور ما قاله الناس عن جورج أبيض :

« انه عاجز عن تمثيل الأدوار العصرية (ومصر الجديدة) تشهد بذلك ، وقالوا : انه عاجز أيضا عن فهم أدواره ، لأنه يخرج كل دور على طريقة أدواره الأولى ، تارة أوديب وطورا عطيل أو لويس ، وآنا تراه مزيجا من الثلاثة » ·

لكن يبدو أن فشل جورج أبيض كان حافزا له على استعادة قدراته مرة أخرى عندما مثل بطولتى « قلب المراة » و « فى سبيل الوطن » · ويبدو أنه بهذين الدورين وضع يده على امكاناته التى كانت تشرد منه فى أحيان غير قليلة · وشرع فى اختيار الأدوار التى توافق مزاجه وتتحد مع طبيعته على حد قول تيمور ، وأصبح يحجم عن أدوار كثيرة وفى مقدمتها الأدوار الكوميدية التى تعتمد على التلميح الهادىء واللفتة المعبرة ، فى حين أن طبيعته كانت تتلاءم مع التراجيديا الصاخبة التى تهز مشـــاعر الجمهور فى عنف واضح ·

أما الممثل عبد الرحمن رشدى فقد قام تيمور بتحليل أسلوبه تحليلا موضوعيا لا يضع فى اعتباره سوى بلورة القيمة الفنية التى لا ينبغى أن تطمسها اعتبارات الصداقة مهما كانت حميمة · وقد عبر تيمور عن منهجه هذا عندما كتب فى مقدمة بحثه عن عبد الرحمن رشدى يقول :

« أمامى صحيفة ناصعة البياض سأجرى عليها قلمى لأملأها بما يمليه على ضميرى ، سأكتب فيها كل ما أعتقده صحيحا وأتحاشى مواقع الزلل حتى لا يقال انى حابيت صديقا أو تمسحت بأذيال كبير · أجل سأكتب وان ظن الناس فى كتابتى الظنون · سيقولون أيكتب تيمور مقالا شديدا عن عبد الرحمن ينتقده فيه نقدا صريحا خاليا من المحاباة ، وتيمور ممن اتخذهم عبد الرحمن أعوانا له يشدون أزره وينصرونه على خصمه ؟ ولماذا لا أكتب عن صديقى وقد كتبت منذ يومين مقالات عن صديق آخر أحبه وأعزه وأعجب بقدرته وكفاءته ، انتقدته انتقادا صريحا لا أخال صديقى تقبله بغير سعة الصدر وابتسام الثغر · عبد الرحمن صديقى · وجورج أبيض صديقى ، تربطنى بهما رابطة الاخاء والود ، ولكن التمثيل اتخذ له فى نفسى مكـــانا أكبر من مكانهما · ولهذا كتبت ما كتبت وســـأكتب ما ســـأكتب » ·

هذا هو مفهوم النقد الموضوعى والتحليلى عند تيمور · وهو مفهوم لم يكن معروفا أو شائعا قبله · كان يبحث عن الحقائق الموضوعية أينما كانت وبصرف النظر عن أية اعتبارات أخرى ، وذلك حتى يشق الابداع الفنى طريقة بلا معوقات أو حساسيات ، دون الدخول فى متاهات جانبية

وطرق مسدودة ودوائر مفرغة · ومن يشعر من المبدعين بالحرج أو الضيق أو الغضب من النقد الموضوعى الموجه اليه لا يستحق أن يحمل صفة الفنان الحق الذى يفترض فيه سعة الأفق ، ورحابة الصدر ، وموضوعية النظرة من أجل التطوير والاجادة وبلوغ الأفضـــل ، ذلك أن الفنان الذى يقنع بالعيش داخل ذاته المتضخمة وخلف أسوارها السميكة المتعالية ، يحكم على نفسه بالضمور والضعف ، وعلى فنه بالتكرار والملل ، فينصرف عنه الجمهور الذى لا يهمه ذاتية الفنان ونرجسيته بقدر ما يهمه ابداعه الفنى الموضوعى الذى يشاركه فيه الجميع · ولذلك يتحتم على أى فنان صادق مع نفســـه ومع الجمهور أن يواظب على رؤية انتاجه فى مرآة النقد الموضوعى ، فهى كفيلة برده عن خطئه · « وكل كبير عرضة للخطأ وكفى المرء نبلا أن تعد معايبه » على حد قول تيمور الذى يؤكد لقرائه أنه باحث عن الحقيقة لأنه يكتب تاريخ الفن ويحلله ولا يســـجل سيرة ذاتية لحياة الفنـــانين :

« أقول الحقيقة لأنى أكتب تاريخ الفن ، والفن حى أبدى ، أما الصداقة فستموت بموت الأصحاب أو ترحل وراءهم الى العالم الذى سينقلون اليه · فلا يظن الناس أنى أتيت أمرا ادا أو أنى نقضت عهدا وخنت ودا ، فالصديق من يقبل النصيحة وان كانت قاسية مؤلمة ، وانه ليؤلمنى كثيرا أن أكتب عن عيوب هؤلاء الأصحاب ولـــكن ما حيلتى وهم ممن قاموا بعمل كبير يحتم على الكتابة عنهم ولو كانوا كغيرهم من سواد الناس لما أمسكت القلم ولا كتبت » ·

ان الناقد عند تيمور هو خادم الفن وليس خادما عند الفنان · فهو يمسك بالمصباح الذى يهديه سواء السبيل حتى لا يتوه فى دروب الفن المتشعبة ، وبقدر موضوعيته ومنهجه العلمى التحليلى يكون الضوء الذى يرسله ساطعا وكاشفا لكل السلبيات والايجابيات على حد السواء · فمثلا يســـجل تيمور لعبد الرحمن رشـــدى تضحيته الريادية بوظيفة المحاماة المرموقة المجزية من أجل احتراف التمثيل الزاخر بالنكبات والشـــدائد والتوقعات التى لا يمكن لأحد أن يتنبأ بها · وهى تضحية جديرة بالاحترام والتقدير لأنه لم يقبل على فن التمثيل كتجارة يمكن أن يربح منها ثروة كبيرة ، بل كفن يمكن أن يخسر من أجل توصيل رسالته ·

لكن عيوب عبد الرحمن رشـــدى تمثلت فى أن طمـوحاته كانت أكبر من امكاناته ، وأقواله أضخم من أعماله ، وأحلامه أعجز ما تكون عند التنفيذ · ولذلك كانت طموحاته وأقواله وأحلامه مشتتة دائما لمشروعاته وانجازاته · هذا بالاضافة الى عناده الصلب الذى لا يلين أبدا · فهو ليس على استعداد للاستفادة برأى صديق أو نصيحة ناصح ، ويرى ان رأيه هو الصواب الذى قد لا يستوعبه الآخرون · كذلك فان ثقته بنفسه عمياء ،

ويظن أنه قادر على تمثيل أى دور من أى نوع ، فأدى بالفعل أدورا كثيرة لكنه لم يتقن سوى الأدوار القليلة التى وافقت طبيعته وامكاناته · ومن عيوبه أيضا أن انفعالاته جياشة ولا رابط لها لدرجة انه يبكى كثيرا فى التجارب التى يؤديها مع زملائه ، وهذه ليست شيمة الممثل المحترف الذى يتمكن من مشاعره كما يتمكن الفارس الماهر من حصانه الذى لا يمكن أن يجمح به · وكان منكبا على القيام بجميع أعمال فرقته ، مما سبب له من المتاعب ما أثر بالسلب على مستواه ، وان قد آمن بالتخصص بعد ذلك فاقتصر عمله على التمثيل وادارة فرقته ثم الاخراج · وقد أخرج لتيمور نفسه مسرحيته « العصفور فى القفص » التى مثلها محمد عبد القدوس وسليمان نجيب وعمر وصفى ·

ويكشف تيمور عن مشكلة فنية قد يعانى منها ممثلون آخرون غير عبد الرحمن رشدى الذى كان متفوقا فى قدراته التعبيرية ســواء فى التراجيديا أو الكوميديا · لكن امكاناته الصوتية والجسمية لم تسعفه بالوفاء بهذه المتطلبات · كان صوته يخونه فى المواقف التراجيدية الحادة فيضعف تاثيرها الى حد كبير ، كما كانت ايماءاته وحركاته فى المواقف الكوميدية غير معبرة عن احساسه بالشخصية وبالتالى عجز عن اضحاك الجمهور الذى شعر فى معظم أدواره أن هناك عنصرا حيويا غائبا عن أدائه · كذلك فان عواطفه الجياشة الجامحة وانفعالاته المتدافعة فى الأداء جعلت لفظه يسبق فكره فكانت النتيجة تلعثمه المتكرر فى النطق · والعجيب أن تيمور ناقشه كثيرا فى هذه السلبيات لعله يجد لها علاجا أو على الأقل يتجنبها بقدر الامكان ، لكنه لم يرجع عن رأيه أبدا وظل يتذرع بالحجج التى من شأنها أن تبرر أخطاءه دون محاولة حاسمة للتخلص منها ·

وفى ٢٧ سبتمبر ١٩١٨ كتب تيمور مقالة نقدية وتحليلية لأسلوب عزيز عيد وانجازاته المسرحية التى كانت فى نظره رسالة فنية وفكرية سامية لا يرجو من ورائها ثروة أو غنى ، بل اكتفى من العيش بشىء زهيد · فقد كان الفن هو حبه الأكبر الذى يعيش من أجله ويمنحه كل اشباع ممكن · ومن هنا كانت المحن التى خاضها لأن الانتاج الفنى فى النهاية يحتاج للمال الذى بغيره لا تنفع قدرته الفنية ولا يتحقق أمله الكبير · ولعل حماس تيمور له أنه كان نظيره فى مجال التمثيل والاخراج ، فاذا كان تيمور يصر على تاليف المسرحية المصرية الصميمة التى لا تحمل أية شبهة من اقتباس أو تعريب أو تمصير أو محاكاة لنصوص المسرح الأجنبى ، فان عزيز عيد كان يرى على حد قول تيمور :

« أن الروايات المصرية المصبوغة بصبغة البلاد والتى تدور حوادثها فى مصر والتى يحلل فيها المؤلف النفوس المصرية مفقودة معدومة لا أثر لها فى بلادنا ، ولهذا يود ممثلنا الكبير من صميم قلبه أن يكون أول القائمين

بهذه النهضة . فان انفرد بجوق برأسه ابتدأ بتمثيل الفودفيل ليمتلك به قلب جمهوره ثم يسير به فى طريق الكوميدى المصرية ، وان انضم لجوق من الأجواق الكبيرة ، اشترط على رئيسه أن يسمح له بتمثيل الروايات التى تروق فى عينه ليتسنى له أن يمثل الفودفيل ثم الكوميدى المصرية » .

كان عزيز عيد يؤمن بأن الفن تربية وتعود . والجمهور الذى اعتاد أنماطا هابطة يمكن بالتدريج تربيته تمهيدا لتقبله الأنماط الراقية . وكثيرا ما قال لتيمور أنه أقبل على اخراج مسرحيات الفودفيل الفرنسى المملوءة بالألفاظ الاباحية والمواقف الفجة كخطوة مبدئية للانتقال الى الفودفيل المصرى الذى يمكن مزجه بعد ذلك بعناصر كوميدية تمهيدا لتقديم الكوميديا المصرية الصميمة . ومن هنا كان حماسه لاخراج كل من « عبد الستار أفندى » و « العشرة الطيبة » لمحمد تيمور . لكن حماس تيمور لعزيز عيد لم يمنعه من نقده وابراز عيوبه وسلبياته من منطلق اخلاصه له وحرصه على التخلص من هذه العيوب . يقول تيمور :

« لو نظرنا لعيوبه نظرة المدقق لعرفنا أنه ذو عيوب أربعة : (الأول) : عدم ارادته ، وينتج من ذلك قلة ثباته فى أعماله وعدم صلاحه لأن يكون مديرا ، (والثانى) : جهله الطريق التى تصل به لغايته ، (والثالث) : تمثيله الأدوار التى لا تتفق مع طبيعته ، (والرابع) : ثقته بعد كل ذلك فى ارادته وكفايته للادارة ولتمثيل الأدوار التى تروق فى عينه ووقوفه على السبيل الذى يتحقق به آمله » .

هكذا يتضح لنا المنهج العلمى الذى نهض عليه التحديث النقدى عند تيمور . فلابد من توافر الارادة والتصميم والرؤية الاستراتيجية حتى لا تتحول الخطوات الى قفزات فى الظلام ، أو تتردد أو تتعثر أو تتراجع الى الوراء ، خاصة فى مجال الادارة التى هى صنوان للارادة . كذلك يتحتم الربط بين الوسائل والغايات ، بين الامكانات والأهداف ، حتى تتبلور معالم الطريق المؤدية الى الآفاق المنشودة ، لأن هناك من الطرق ما يؤدى السير فيها الى ضياع الوقت والفكر والجهد والهدف فى النهاية . وعلى الفنان أيضا أن يدرك حقيقة طاقاته وامكاناته حتى يستغلها أفضل استغلال ولا يبدد جهده ووقته وفكره فى القيام بأعمال لا تناسبه ، لأنه لن يتقنها . فمثلا كان عزيز عيد يؤمن بأن صاحب الفرقة لابد أن يؤدى دور البطولة فى كل مسرحياتها ، وهو ما فعله منذ أن أسس فرقة تحمل اسمه :

« اتخذ عزيز من ذلك العهد سنة تمثيل الأدوار المهمة ولهذا حتم على نفسه تمثيل أدوار الفتى الأول . ومن كان له وجه غير جميل كوجه عزيز ، وجسم ضئيل كجسمه ، وصوت بين الضعف والقوة كصوته ، خير له وأولى

أن يبعد عن هذه الأدوار ، ولكن عزيز يرى غير ذلك ، ومن البلية أن يكون الرأى فى يد من يملكه دون أن يبصره » ٠

ويواصل تيمور دراسته لأعلام التمثيل فى عصره فيكتب عن عمر وصفى كرائد مثل مع الرواد الأوائل من أمثال القبانى والحداد والقرداحى ، واستطاع أن يحقق شهرة كبيرة فى الأداء الكوميدى ، لخفة روحه ولماحيته الخاطفة ، ونظراته واشـــاراته التى توافق الجمل التى ينطق بها على المسرح ٠ كما أنه أثبت مقدرته فى التراجيديا لكن شهرته فى الكوميديا هى التى أفسحت له مكانة مرموقة على خريطة المسرح المصرى ٠

ويحلل تيمور سلبيات عمر وصفى فيعيب عليه تكرار أسلوب أدائه الذى لا يتبدل ولا يتغير مهما تغير الدور ، ولولا خفة ظله لما تحمل الجمهور هذا الأداء النمطى ٠ أما عيبه الآخر فيتمثل فى صوته الذى يبدو جهوريا لا يعتوره نقص ثم يخفت فجأة قبل انتهاء الجملة فيضيع على الجمهور سماع بعض الكلمات التى ينطق بها مما يؤثر على المعانى المراد توصيلها الى حد ما ٠

ثم يتعرض تيمـــور بالنقد والتحليل لفرقة عكاشـــة (عبد الله وعبد الحميد وزكى) الذين دخلوا الى مجال التمثيل من باب الجهل المطبق بأسرار الفن ، فقدموا مسرحيات سقيمة لعجزهم عن التفرقة بين الغث والسمين ، ولاعتقادهم أن كل ما ينشده أو يصرخ به الممثل على خشبة المسرح يعد تمثيلا يهتز له الجمهور ٠ وكانوا غير أكفاء فى التمثيل ومع ذلك أصر ثلاثتهم على الاشـــتراك معا فى عروض الفرقة ٠ أما أصـــواتهم فلم تكن لها أدنى علاقة بالغناء التمثيلى على وجه الخصوص ٠ ولولا انتاجهم للمسرحيات الغنائية التى لحنها لهم سلامة حجازى لما قامت لفرقتهم قائمة على الاطلاق ٠ ومع ذلك فان تيمور يســجل لهم قدرتهم على المواصـــلة والاستمرار والصـــــمود والتنقل من بلدة الى بلدة ، فمن الاسكندرية الى القاهرة للمنصورة ومن المنصورة للفيوم ، فهم على استعداد للذهاب الى الجمهور اذا لم يأت اليهم ٠ ويقسم تيمور اجتهاداتهم الى ثلاثة أطوار : طور الظلام القاتم ، وطور النور الضئيل ، ثم طور الروايات الجديدة ٠ أى أن صمودهم أدى الى نوع من الاجادة لابد من الاعتراف به ، وان لم يكن هو النوع المنشود ٠

أما روزا اليوسف فيفرد تيمور لها مقالة نقدية يعتبرها فيها من ممثلات الدرجة الأولى بمصر ٠ وكان عزيز عيد هو الذى اكتشف امكاناتها فساندها وجعلها تمثل الأدوار التى توافق طبيعتها ، فنبغت فى أدوار الفودفيل ٠ ويرى تيمور فيها أربع ميزات كبيرات لم يجدها فى غيرها من الممثـــلات :

« فأول مميزاتها حبها الكبير للفن وتفانيها فى خدمته . فهى تعمل من أجل الفن ولا تخدم سواه ، وثانى مميزاتها رشاقتها الكبيرة على المسرح. ولهذا يصح أن نقول عنها انها أكبر الممثلات الشرقيات اتقانا للأدوار الأوروباوية ، وثالث مميزاتها فهمها للأدوار التى تمثلها ولهذا لا تخرج أدوارها على طريقة واحدة ..... ورابع مميزاتها صوتها العذب الذى تتخلله تلك الرعشة الناعمة ، وقد ظن بعض النقاد أنها من ذوات الصوت الضعيف وكان الأجدر بهم أن يقولوا انها من ذوات الصـــوت الناعم الحنـــون » .

أما عيوبها فيأخذ عليها تيمور انكبابها على تمثل الأدوار الأجنبية بحيث نأت بعيدا عن تمثيل الشخصيات المصرية ، وخير لها أن تمثل النوعين بعد أن أثبتت لنفسها وللجمهور أيضا اتقانها فى دوريها فى مسرحيتى « القرية الحمراء » و « دخول الحمام مش زى خروجه » ، وخاصة أن روحها أكثر اتصالا بهذه الأدوار من الشخصيات الأجنبية ، وهو عيب يســهل اصلاحه ببســاطة شــديدة . وثانى عيوبها أنها لاتصلح لتمثيل الأدوار التراجيدية وذلك لصغر جسمها ورقة صوتها الحانى الناعم . وقد أدركت بذكائها هذا العيب فأحجمت عن تمثيل هذه الأدوار ، لكن هذا لم يقف عقبة فى سبيل أدائها لأدوار « الدرام والكوميدى دراماتيك » اللذين أثبتت فيهما براعتها .

أما منيرة المهــدية فقد اشتهرت بصوتها الجميــل وبحته العذبة ، فأصبحت أغانيها على كل لسان ، لكن لأن اهتمام تيمور النقدى ينصب على المسرح فانه يركز تحليله على بدايتها المسرحية فى أوبريت « كارمن » التى لحنها لها كامل الخلعى وان كانت مستقاة من أوبرا « كارمن » التى وضع ألحانها الموسيقار الفرنسى الشهير جورج بيزيه والتى يحكى تيمور الظروف التى أحاطت بتأليفها وظهورها على المسرح لأول مرة حين فشلت ثم نجاحها بعد ذلك وانتشارها فى جميع أنحاء العالم .

كانت ألحان كامل الخلعى — فى رأى تيمور — ذات مقام رفيع من الوجهة الغنائية التقليدية ولكن كان ينقصها الحس الدرامى ، وخاصة أنه لم يلحن للمسرح قبل ذلك سوى بعض المقاطع الشعرية الصغيرة فى مسرحيتى « الايمان » و « الشرف اليابانى » . ويرجع تيمور غياب الحس الدرامى عند الخلعى الى أن الألحان المسرحية تحتاج الى دراية خاصة يجهلها الخلعى لأنه لم يتدرب عليهـــا ، ولذلك لم يفرق بين الأغنية الفردية والأغنية المسرحية . ومع ذلك نجحت المسرحية نجاحا كبيرا ومتجددا نظرا لسهولة موضوعها وبساطته ، ولصوت منيرة المهدية العذب الرقيق ببحته الناعمة التى غطت على غياب الحس الدرامى لألحان المسرحية .

ويبدو أن استبدال الحان الخلعي بالحان بيزيه كان ضرورة ملحة لأن هذا النوع من الألحان الأوبرالية الكلاسيكية لم تألفه الأذن الشرقية من قبل ، ومسألة تمصير هذه الألحان أو غنائها بالعربية ليست فى مقدور أحد فى تلك المرحلة المبكرة من تاريخ المسرحى المصرى · ولذلك يقول تيمــور :

« فلننتظر اذن من يذهب الى أوربا لاتقان الألحان الأفرنجية اتقانا كبيرا ثم يأتينا بها ممصرة حتى يرتفع شأن الموسيقى العربية بعد أن ظلت عهدا طويلا وهى خاملة الذكر » ·

وقد تحققت نبوءة تيمور بعـد ذلك بحوالى نصف قـرن حين ذهبت البعثات الموسيقية الى أوروبا ، وتم انشاء معهد الكونسرفتوار ، وتم تعريب أوبريت « الأرملة الطروب » لفرانز ليهار ، و « لاترافياتا » لفيردى وأعمال أخرى بنفس ألحانها وموسيقاها ، لكنها ظلت محاولات محصورة فى نطاق ضيق لأن الأذن المصرية لم تألف تركيب الجمل العربية على الألحــان الغربية ، وخاصة أنها لم تألف أيضا الموسيقى الكلاسيكية البحتة التى وضعها كل من يوسف جريس وأبو بكر خيرت وعزيز الشوان ورفعت جرانة وأحمد عبيد وغيرهم برغم استلهامهم « لتيمات » شعبية استخدمها سيد درويش قبل ذلك ·

وهذا دليل على أن تربية الأذن واعتيادها على ألحان وجمل موسيقية جديدة من تراث ومقامات مختلفة ، يحتاج الى ممارسة مستمرة ودؤوبة وانتشار اعلامى ، وهو ما لم يتحقق حتى الآن ·

وكعادة تيمور فى نقده الموضوعى فانه يرجع الفضل الى أصحابه ويسجل لســلامة حجازى أنه كان أول من استخدم المدونة الموسيقية (النوتة) فى تدوين كل الحان أوبريت « عظمة الملوك » وان كان يحلو له الارتجال فى بعضها مطلقا العنان لصوته القوى الجميل ، أما منيرة المهدية فقد التزمت تماما بالمدونة الموسيقية لمسرحية « كارمن » وهذه ريادة لابد أن تذكر لها ، بالاضافة الى اجتهادها كممثلة برغم أن هذه كانت أول مسرحية تمثلها لكن احساسها بالشخصية ساعدها على تقمصها ، كما أن سمرة وجهها كانت مناسبة للون كارمن الغجرية الأسبانية · وان كان تيمور قد أخذ عليهـا ترددها بين شخصيتها والشخصية التى كانت تلعبها بحيث شعر الجمهور بأنها منيرة المهدية أحيانا وبأنها كارمن أحيانا أخــرى ·

وبعد النجاح الجماهيرى لمسرحية « كارمن » التى عربها فرح أنطون ، أراد محمود جبر زوج منيرة المهدية ومدير وصاحب فرقتها أن يستثمر هذا النجاح ، فقام فرح أنطون بتعريب أوبرا « تاييس » المأخوذة عن رواية

أناتول فرانس الشهيرة من تلحين كامل الخلعي أيضا · لكنها لم تنجح برغم الشهرة التي حازتها منيرة في « كارمن » ، اذ يرى تيمور أن مضمون الرواية فلسفي ويصعب فهمه على الجمهور المصري الهاوي للتمثيل الغنائي، بالاضافة الى عدم توفيق كامل الخلعي هذه المرة لا في الحس الدرامي ولا في التلحين التقليدي نظرا لقصر المدة التي لحن فيها « تاييس » بعد أن استنزف ما في رأسه من الألحان الجديدة في مسرحية « كارمن » · ويقارن تيمور بين الملحن الأوروبي والملحن المصري فيقول :

« والملحن الأوروبي لا تكفيه الأعوام العديدة لتلحين رواية من الروايات مع غزارة المادة واختلاف النغمات ، فكيف بالملحن المصري وهو قصير الباع لا يجمع في رأسه غير الألحان المصرية المتشابهة التي تكاد تسير كلها على نهج واحد » ·

أي أن الوعي النقدي عند تيمور لم يقتصر على المسرح وتقنياته فحسب بل امتد ليشمل تقنيات الموسيقى أيضا · ويتجلى هذا الوعي عند تحليله لصوت منيرة المهدية فيقول :

« منيرة وهبها الله صوتا عذبا جميلا تتخلله بحة تهز أوتار القلوب ، ولكنه ضعيف لا يقدر على أداء الطبقات العالية ، كما أنه يظهر ضعفه في ختام أغلب النغمات ، أما من الوجهة التلحينية فهي عاجزة عن التلحين ، نحن لا نعيب عليها ذلك ، فليس كل منشد بملحن ، ولا كل ملحن بذي صوت جميل » ·

أما أوبريت « ادنا » التي عربها فرح أنطون ولحنها كامل الخلعي أيضا لمنيرة المهدية ، فكان الهدف من عرضها بسرعة تغطية فشل « تاييس » لدرجة أن منيرة لجأت فيها الى تقليد أسلوب الريحاني خاصة بعد أن قلده جورج أبيض نفسه في « فيروز شاه » · وقد تحمس تيمور لهذه الأوبريت لخلوها من الألفاظ الجارحة والحركات الفجة ، واعتبرها خطوة رائدة في الرقي بالتمثيل الكوميدي في مصر · ووجه الشكر لفرح أنطون على ذلك ، لكنه عاد للفت نظره للنقد الذي وجهه من قبل الى « كارمن » و « تاييس » ثم الى « ادنا » لاخراجها بالحان مصرية دون تمصير الموضوع برغم أن أحداثه تجري بين الفلاحين وبرغم شوق الجمهور الحار لعمل مصري ريفي صميم · وهذا التوجـــه ليس بغريب على تيمور الذي كان يتحرق شوقا لارساء قواعد مسرح مصري لحما ودما ·

ووعي تيمور بالديكور والملابس واضح أيضا ، فهو يعيب على محمود جبر كمنتج ومدير للفرقة استخدام مناظر وملابس من مسرحيات سابقة مختلفة في الزمان والمكان · فكانت ملابس الجنود هي ملابس جنـــود « كارمن » في حين أن جنود أسبانيا يرتدون ملابس مختلفة عن تلك التي

يرتديها جنود ايطاليا ، كما أن الموسيقى العسكرية لا تعزف فى العرس الايطالى لحن « أفراح القبة » . كذلك فان منيرة فى دور « ادنا » كانت منيرة المصرية التى لا تتفق سمرتها مع بياض بشرة ادنا الفلاحة الأوروبية النمطية ، بل كانت مصرية اللفتات والاشارات والضحكات .

ويواصل تيمور تحليله النقدى لأداء فنانى عصره مثل ميليا ديان وعبد العزيز خليل وأحمد فهيم وغيرهم ، بحيث يعتبر نقده مرجعا لعروض عصره وانجازاته المسرحية وخاصة أن هذه العروض لم تسجل ليتم الاحتفاظ بها كتراث للأجيال المتتابعة . وليس من السهل بل انه من المستحيل فى أحيان كثيرة الحصول على النصوص المسرحية والمدونات الموسيقية لاننا لم نتعلم فضيلة التوثيق ، ولذلك يعتبر محمد تيمور شاهدا على عصره بمقالاته وتحليلاته النقدية الموضوعية ، ومرجعا دقيقا يرجع اليه الدارسون والمتخصصون فى هذه المجالات الفنية . وكان تيمور ينوى اصدار كتاب موسوعى عن جميع الممثلين ، وأعلن عن عزمه هذا على صفحات جريدة « المنبر » فى ٢٥ سبتمبر ١٩١٨ لكن العمر لم يمتد به ليحقق مشروعه الطمـــوح .

ومن العروض المسرحية التى تابعها تيمور وقام بنقدها وتحليلها مسرحية «ريشليو » من تأليف الأديب البريطانى بالوار ليتون وتعريب ابراهيم رمزى ، وهى دراما رومانسية تدور حول المؤامرة الكبرى التى دبرها الدوق دورليان والكونت براداس لخلع لويس الســـادس عشر والاستيلاء على الحكم بعده ، وكانوا على وشك النجاح لولا دهاء ريشليو وحكمته . ويمدح تيمور المؤلف لبناء مسرحيته المحكم وأحداثها المقنعة دون أن يلجأ الى المفاجآت المذهلة والأحداث الميلودرامية التى تتلاعب بالمشاعر والانفعالات لكن العقل لا يرضى بها بعد ذلك ، وهى الحيل التى كثيرا ما استخدمها الأدباء الرومانسيون . صحيح أن مسرحية ليتون لم تخل منها لكنه استخدمها بحساب ، مما منحه القدرة على بلورة شخصياته وتحليل دوافعها فصارت مقنعة للجمهور .

وكان جورج أبيض موفقا فى أداء دور ريشليو ، وان لم تتناسب ضخامة جسمه مع ضآلة ريشليو ، كما أنه لم يحفظ دوره جيدا فكان يلقى جمله المؤثرة فى الاسماع ثم يقف ليسمع الملقن ، مما ذكر الجمهور بحادثة مسرحية « أحدب نوتردام » عندما قال للملقن أمام الجمهور « زعق شوية » ، فكانت الجمل تضيع ويتململ الجمهور فى كل مرة .

أما محمد عبد القدوس فكان تلقائيا وطبيعيا دون أدنى افتعال ، وذلك فى زمن كانت المبالغة والتضخيم فى الأداء والنبرة الخطابية من السمات التى يميل اليها الممثلون للتأثير اللحظى فى الجمهور . وكان

أسلوب عبد القدوس هو الأسلوب المفضل عند محمد تيمور لأنه يتسلل الى نفس المتفرج بيسر ودعة ، ويزيل الحواجز بينه وبين الممثل الذى قد تكون همسته المبحوحة أكثر تأثيرا من صرخته المجلجلة · كذلك كانت ملابس عبد القدوس مناسبة تماما للشخصية التى يؤديها بحيث لم يفتعل خطوطا أو ألوانا تهدف الى جذب نظر الجمهور قسرا وعنوة ·

أما زكى طليمات فيرى تيمور فيه بلاغة الأداء سواء فى الحركة أو السكون ، الكلام أو الصمت · وعندما يتحرك فان رشاقته تساعده على التعبير الحر المرن ، وعندما يتكلم فان صوته يتلون بلون الطبقة التى تناسب الشخصية التى يؤديها أو اللحظة التى يعبر عنها ، وان لم يقتنع تيمور بالطبقة التى يعبر بها عن الحنو والحب · أما حركات وجهه فرهن اشارته للتعبير عن أية حالة نفسية يمر بها ، سواء أكانت حالة غضب أو حزن أو انتقام ، بل انه قد يمزج بين حالة وأخرى بنفس اليسر والسهولة ·

كذلك كان تيمور سعيدا بالتقدم السريع الذى يحرزه بشارة يواكيم مع كل دور جديد يقوم به ، مما يدل على متابعة تيمور المستمرة للحياة المسرحية وقدرته على رصد تطور عمل أى فنان من عرض الى آخر · يقول تيمور عنه :

« أول شىء أعجبنى من بشارة فهمه دوره جيدا ، وثانى شىء أعجبنى منه تلك الرقة وذلك الضعف الذى بدا منه وهو يمثل دور لويس ذى العواطف الرقيقة والارادة الضعيفة ، وثالث شىء أعجبنى منه اشاراته وحركاته التى كانت توافق الجمل التى نطق بها على المسرح » ·

كما أثنى تيمور على أداء منسى فهمى وعباس فارس لقدرتهما على الاحساس بدوريهما ، ومنح الفرصة لهذا الاحساس كى يشكل الأداء بطريقة تلقائية انسيابية ، لكنه انتقد عبد العزيز خليل الذى لم يناسب مظهره شخصية براداس التى قام بأدائها ·

أما بالنسبة للعرض المسرحى « دزرائيلى » الذى قام بتعريبه اندراوس حنا ، والذى يدور حول دزرائيلى رئيس وزراء بريطانيا فى القرن الماضى عندما حاول شراء أسهم مناجم الذهب من ايران لبلاده ، ورأى أعداؤها أن يقفوا فى وجهها ليحولوا بينها وبين شراء هذه الأسهم ، ويشتروها لبلادهم فدسوا حوله الجواسيس ، وكادوا أن ينجحوا فى مهمتهم لولا حكمة الوزير ·

وقد انتقد تيمور النص لأن الشخصيات لم تكن مدروسة بالقدر الكافى وبالتالى لم تكن مقنعة ، اذ تركز كل هدف المؤلف فى شرح الحدث الرئيسى أو المؤامرة شرحا دقيقا · ومع ذلك فان منهج النقد الموضوعى عند تيمور حتم عليه تحليل الجوانب الايجابية فى العمل فقال :

« رأينا المؤلف يسير في الرواية سيرا هادئا لطيفا ، فلم نسمع بطلقة من طلقات الرصاص ، ولم نر مفاجأة لا يتصورها العقل ولا تقبلها النفس ، ومشت الحوادث في الرواية في دائرة لا تخرج عن الحقيقة ، ولم يقصد المؤلف ازعاج الجمهور والتأثير على أعصابه بغير ما توافق عليه الحقيقة الناصعة . لهذا خشيت ألا تنجح الرواية لأن جمهورنا لا يحب غير المغالاة في كل شيء يراه على المسرح ، ولكن قدرة المؤلف كفتنا مؤنة ذلك الخوف ونجاح جميع الممثلين في أدوارهم حبب للجمهور ذلك النوع الجديد ، نوع الروايات العصرية التي لا تبحث الا عن الحقيقة . كما أن الرواية جاءت محكمة الوضع » .

أي أن تيمور يرى في التذوق الفني نوعا من التربية والتعود ، واذا كان الجمهور قد اعتاد مشاهدة العروض الحافلة بالمبالغة والمغالاة في التعبير والانفعال ، فانه من الممكن تغيير عاداته الى الأفضل ، ومساعدته على تذوق أعمال متقنة تحترم عقله ، وتثير مشاعره في الحدود المعقولة التي يتطلبها الاطار العام للعمل المسرحي ، بشرط أن يكون هذا العمل الجديد متقنا ، وممتعا ، ومثيرا للفكر والانفعال في وقت واحد ، وباحثا عن الحقيقة في كل صورها القريبة والبعيدة ، الواضحة والغامضة على حد السواء . فالانسان بطبيعته باحث عن الحقيقة أينما كانت ، ولا شك أنه يستمتع بهذا البحث اذا وجده متجسدا أمام عينيه في عرض مسرحي شيق ، لا يلجأ الى الاثارة المفتعلة والمغالاة الممجوجة . من هنا كان اعجاب تيمور بأداء جورج أبيض لشخصية دزرائيلي التي تخلى فيها عن أدائه التقليدي المتشنج . يقول تيمـــور :

« أقدم جورج أفنـــدي هذه المرة على تمثيل دور عصري خال من الصرخات والاضطرابات والشهيق والأنين ، لا يرفع فيه الممثل صوته عن الطبقة المعتادة غير مرات معدودة لا تزيد على عدد أصابع اليد . دور عماده الهدوء والسكينة وتلك النظرات الحادة الثاقبة التي تغور في أعماق قلوب الناس ويستخرج منها دقائق الأسرار وتلك المشية الهادئة التي تنم عن الحكمة والدهاء ، وتلك السذاجة الكبيرة التي يعمد اليها رجال السياسة أحيـــانا » .

وتمنى تيمور أن يسير جورج أبيض على هذا النهج الناضج في الأداء المسرحي ، خاصة لأنه حفظ دوره عن ظهر قلب ودرس كل أبعاده ، فكان أسلوبه درسا في السهل الممتنع على غير عادته في الصراخ والأنين والتشنج . وكانت الكوكبة التي مثلت معه : بشـــارة يواكيم ومحمد عبد القدوس وزكي طليمات ، على نفس المستوى من الأداء الواعي اليقظ دون أي افتعال للفت الأنظار . وحتى الذين قاموا بأدوار صغيرة مثل

ســـارينا ومنسى فهمى وعبـــاس فارس ، عزفوا نفس اللحن المتسق المتنـــاغم ·

ومن العروض المسرحية الأخرى التى قام تيمور بتحليلها ونقدها ، مسرحية « بلانشيت » للأديب الفرنسى أوجين بريو ، وهى تدور حول فلاح فرنسى أرسل ابنته للمدرسة فعادت اليه بعد أن حازت شهادتها ، ولكن فى حال غير حالها· فقد تغيرت أخلاقها واتسعت الفجوة بينها وبين أبيها حتى أصبحت صداما رحلت على أثره عن البيت ، وغابت مدة طويلة ذاقت فيها الذل والهوان والضياع والألم ، فعادت اليه نادمة فقبلها والدها فى بيته بعد طول تردد ، لتتزوج من شاب كان قد رفضه والدها من قبل على أساس أنه ليس على مستوى ابنته أدبا أو تربية أو تعليما · ويرى تيمور أن المؤلف بريو أراد أن يثبت أن التعليم الحديث والحصول على الشهادات العالية لا يتعارض مع القيم العريقة التى تشربها الانسان فى طفولته ، وفى مقدمتها العلاقة المقدسة بين الآباء والأبناء ·

وقد اعجب تيمور بتمثيل فلورا ستيلا لدور البطلة فى كل أطواره من الرقة والعذوبة الى الأنفة والكبرياء الى الندم والتوسل · وأيضا بأداء عزيز عيد لدور الأب الذى جسد شخصية الفلاح الأعرج البسيط وفى الوقت نفسه القوى المؤمن بقيمه التى نشأ عليها ·

ولم تقتصر جهود تيمور النقدية فى مجال المسرح على تحليل العروض المصرية ، بل حرص أيضا على تحليل العروض الفرنسية التى كان يتابعها فى سفرياته أو اقامته فى باريس ، حتى يقدم للقارىء المصرى نافذة رحبة يطل منها على أحدث تطورات المسرح الفرنسى والأوروبى · فعلى سبيل المثال قدم تغطية نقدية لمسرحية « القناع الممزق » للأديب الفرنسى بيير ولف كما رآها فى باريس ، لخص فيها مضمونها حتى يعطى للقارىء فكرة واضحة عنها ، ثم حلل شخصياتها ودوافعها الأخلاقية والسلوكية ، وأوضح العلاقة العضوية بين النص المنشور والعرض المرئى ·

وتجلى وعى تيمور النقدى بل والفكرى والحضارى فى مجادلة جرت بينه وبين ابراهيم رمزى حول أوبريت « العشرة الطيبة » · فى ١٥ مارس ١٩٢٠ هاجم ابراهيم رمزى مضمون الأوبريت على صفحات جريدة «الأخبار» القديمة لأنه قدم صورة مزرية للولاة الذين حكموا مصر قبل عهد محمد على ، والذين ظهروا فى الأوبريت وهم لا يعرفون اسلوبا للحياة سوى البطش بالمصريين ، والفســاد فى حياتهم الخاصـــة · ويدافع ابراهيم رمزى فى استماتة عن الأتراك الذين يرى :

« أنهم أعف الناس رجالا ونساء ، وأشدهم رعيا للآداب والأخلاق ، وأبرهم بالوالدين والآباء ، وآباهم للضيم وأشدهم دفاعا عن الحدر والذمار ·

فلماذا يأتينا تيمور بك التركى الدم فى مثل هذه الأيام يسب القوم ظلما ويعزو اليهم ما يعلم الله أنهم أبرياء منه ؟ » .

فما كان من تيمور سوى أن أرسل ردا الى رئيس تحرير « الأخبار » على هذه المقالة ، يوضح فيه مفهومه الفكرى والحضارى الشامل لدور المسرح خاصة والفن عامة فى حياة الناس ، دون أى توتر أو تشنج أو حساسية وبأسلوب غاية فى الرقة والموضوعية ، شأن المفكرين الحضاريين عندما يتناولون قضية بالبحث والتحليل . فلا يستطيع أحد أن يدعى أنه يملك الحقيقة وحده ، وكل من يعارضه ينأى عن الصواب . فالحقيقة على حد قول تيمور هى « بنت البحث » ، ولذلك انتهز فرصة مقالة ابراهيم رمزى لا لكى يهاجمه ويوقفه عند حده كما يحدث الآن فى آخر القرن العشرين للأسف ، بل لكى يصحح مفاهيم نقدية وفنية وأدبية خاطئة سائدة بين الأدباء والمثقفين وتؤثر بالسلب سواء على ابداعاتهم الشخصية أو على نظرتهم لابداعات الآخرين . قال تيمور فى رده :

« قرأت فى جريدتكم الزاهرة صباح اليوم نبذة بقلم صديقى الكاتب الكبير ابراهيم أفندى رمزى عن الرواية التى وضعتها . قرأت النبذة ودهشت غاية الدهشة لما ظنه صديقنا رمزى من أننا نريد بتمثيل الرواية ابراز الولاة الذين حكموا مصر قبل محمد على فى صورة مزرية لا يصح تصويرها على المسرح فى هذه الأيام . وزادت دهشتى لسؤاله عن العظة التى يتخذها المصرى من هذه الرواية ، بل تساءل أيضا عما يتخذه الخصم حجة علينا عند رؤيته هذه الرواية اذا قارن العصر الماضى بالعصر الحاضر . دهشت لكل ذلك ، ولكنى أشكر الكاتب الفاضل لأنه لم يكتب هذه النبذة الا لاظهار الحقيقة ، والحقيقة بنت البحث » .

ثم ينفى تيمور أن هدفه من الأوبريت هو وبديع خيرى الذى وضع أزجالها ، ونجيب الريحانى الذى أنتجها بصفته مدير الفرقة ، وعزيز عيد الذى أخرجها ، كان سب المماليك والأتراك أو الحط من شأنهم أو اظهارهم على المسرح فى صورة مخزية ، بل كان قصدهم هو نفس القصد الذى أراده ابراهيم رمزى نفسه فى مسرحيتيه « البدوية » و « الحاكم بأمر الله » من تصوير الظلم وتجسيد نتائجه على المسرح ، وبلورة ثورة الضعيف ضد القوى الغاشم . ويضيف تيمور قوله لابراهيم رمزى :

« أردنا يا صديقى أن نضع أول حجر فى أساس « الأبراكوميك » الحقيقى فاخترنا رواية فرنسية « بارب بلو : ذو اللحية الزرقاء » ومصرنا حوادثها فلم نجد عصرا من العصور التاريخية يلائم حوادث الرواية غير عهد المماليك ، ولم نشأ أن نختار عصرا من عصورنا الزاهرة كعصر الفراعنة وعهد العرب خوفا من تشويه تاريخنا الزاهر . وهنا يصح لى أيها الصديق أن أسألك لماذا ألفت رواية « البدوية » ولماذا أظهرت على المسرح خليفة

مصريا مسلما فى صورة رجل فاتك خليع يميل للنساء ميلا يدفعه لاختطاف البنات الأبكار من أحضان آبائهن وأمهاتهن مع أن التاريخ لا ينص على ذلك ، وأنت تعلم أن الآمر بحكم الله يختطف البدوية بل اتفق مع أبيها على أن يزوجها منه ، فلم شوهت تاريخ مصر وجعلت هذا الخليفة يختطف البدوية كالسارق الذى لا ذمة له ولا ضمير ؟ أجل يصح لى أن أسألك هذا السؤال باحثا معك عن الموعظة التى يتخذها المصرى من هذه الرواية وعما يتخذه الخصم حجة علينا عند رؤيتها اذا قارن العصر الماضى بالعصر الحاضر؟ ثم أقول لك لماذا ألفت رواية « الحاكم بأمر الله » وأظهرت على المسرح خليفة مسلما فى صورة رجل يقتل النساء والأطفال والرجال بلا شفقة ولا رحمة ؟ ألم تجد فى تاريخ الأمراء المصريين عهدا آخر تكتب عنه غير هذا العهد ؟ » ٠

لقد أراد تيمور بهذا الرد التحليلى الموضـــوعى أن يوضح حقائق وتقاليد لا ينبغى أن تغيب عن ذهن أى مبدع أو ناقد ٠ أولا لابد للتفريق بين النقد الموضوعى الباحث عن الحقيقة أينما كانت وبين السب والشتم ، ذلك أن الفن الذى يهدف الى مدح وتمجيد أصحاب الجاه والسلطان ليس بفن على الاطلاق ، لأنه بهذا يتخلى عن رسالته الحقيقية التى تتمثل فى تجســيد الحقيقـة بشـــكل موضوعى بصرف النظـر عن أهواء الأطراف المعنية ورغباتها ٠ بل ان رسالة الفن على المستوى السياسى والقومى هى لمس نبض الجماهير وتوصيل صوتها الى السلطة وليس العكس ، أى توصيل أوامر السلطة الى الجماهير ٠ فاذا كانت هذه الجماهير تعانى من الظلم فى حين يتغاضى الفن عنه ، فانه بذلك يصبح مشاركا ومتواطئا فى ممارســـته ٠

كذلك فان تعرية فساد وبطش أحد أو بعض الولاة المماليك أو الأتراك لا يعنى أن كل المماليك أو الأتراك يمارسون الفساد والبطش ٠ فهناك فرق بين التعميم الذى يمارسه الفن عندما يحول ظاهرة خاصة وعابرة الى حقيقة عامة ودائمة ، وبين التنميط الذى يمارسه الفكر الضيق الذى يحيل كل أفراد أية طبقة أو فئة أو مجموعة الى أنماط وقوالب جامدة ، بحيث يصبح التعريض بنمط واحد تعريضا بجميع الأنماط التى تنتمى الى نفس المجموعة ، وهذا ضيق فى الأفق يحيل البشر بكل حيويتهم وانطلاقهم الى مجرد قوالب مرصوصة ، أو ادعاء خبيث يحاول منح الحصانة لفئة من فئات البشر ضد أية محاولة لنقدها وتعرية سلبياتها ، وكأنها مجموعة من الملائكة التى لا تعرف أخطاء البشر وخطاياهم ٠

ومع ذلك فان ابراهيم رمزى فى نقده لأوبريت « العشرة الطيبة » التى تعرى فضائح المماليك ومخازيهم ، كان يمارس حق أى فنان أو ناقد

في أن يقول كلمته مهما اختلف الآخرون حولها ، وهو بهذا أكثر رقيا وتحضرا من الذين يمارسون حق النقد الآن في آخر القرن العشرين برفع القضايا أمام المحاكم ضد أى فنان أو مفكر أو أديب أو كاتب يحاول نقد وتعرية احدى سلبيات المجتمع المعاصر ، تأسيسا على أنه يمس كل أبناء الطبقة أو الفئة أو الحرفة أو المجموعة التي تنتمي اليها الشخصية أو الظاهرة السـلبية محل النقد والتعرية • وهذه الظاهرة الخطيرة تهدد مستقبل الفن كله لأنها تعني أن كل فئات المجتمع أو معظمها فوق مستوى النقد ، خاصة الفئات ذات الجاه والسلطان التي تتحكم في مقاليد الأمور ، ولا يتبقى سوى الطبقات الكادحة والفئات الفقيرة التي لا تملك حصانة من أى نوع لتصبح عرضة لسهام النقد والتجريح في حين أنها في أشد الحاجة لمن يدافع عنها ويرأف بحالها ويحصنها ضد كل عوامل البطش والقهر والسحق المحيطة بها • ولذلك كان عصر محمد تيمور أكثر رقيا وتحضرا لأنه أدرك أن الرد على الرأى المرفوض لابد أن يكون برأى مضاد له وليس برفع قضية على صاحبه لارهابه واجباره على التزام الصمت •

كذلك فان نقد تيمور الموضوعي يتجلى في أنه وهو « التركي الدم » على حد قول ابراهيم رمزى هاجم الأتراك والمماليك في صميم أخلاقياتهم وسلوكياتهم • فما أسهل أن ينحاز الانسان الى أصوله وعشيرته بلا أى مبرر موضوعي سوى الانتماء العرقي ، وما أصعب أن يتسـلح بالمنهج الموضوعي والحضارى كى يقول كلمة الحق حتى لو كانت ضد عشيرته ! لكن تيمور كان ينظر الى الموضوع برمته من زاوية حضارية شاملة تضع الانسان في المقام الأول قبل أية اعتبارات عرقية أو جنسية • ولذلك لم ينظر الى نفسه من الزاوية التي نظر منها ابراهيم رمزى اليه برغم أن عصره كان يتميز باعتزاز ذوى الأصول التركية وفخرهم بآبائهم وأجدادهم بصفتهم أسمى وأرقى من ذوى الأصول المصرية •

لقد اكتشف محمد تيمور أن الرقي الحضارى لا يرتبط بالجنس أو العنصر أو العرق ، بل ينهض على عبقرية المكان والعصر عندما تقبل مجموعة من البشر ، تعيش على بقعة معينة من الأرض ، مواجهة التحديات التي تحاول أن تعصف بها ، وتقهر كل عوامل الاجتياح والهدم بارادة صلبة تواصل البقاء والانتاج ، فتنتصر وتثبت نفسها وتزدهر الحضارة على أرضها • وهى النظرية التي نادى بها المؤرخ البريطاني المعاصر أرنولد توينبي وبلور بها مفهومه للحضارة التي لا تزدهر الا من خلال عنصر التحدى والاستجابة • ولذلك رفض تيمور أن يتخذ من عصر الفراعنة وعهد العرب خلفية لأحداث أوبريت « العشرة الطيبة » حتى لا يشوه تاريخنا الزاهر على حد قوله • فلم يكن الأصل التركي يشغل تيمور الشاغل أبدا ، اذا أن نظرته الحضارية الشاملة جعلته يقول لابراهيم رمزى :

« هذا يا صديقي هو ردى على نبذتك آملا أن تحسن ظنك بنا جميعا بعد قراءتها وأن تعتقد أننا نغار على بلادنا المصرية التى ولدنا تحت سمائها وعشنا مغمورين بخيراتها ، وأننا لم تؤلف الرواية لخدمة الخصم لأنك تعلم علم اليقين أننا نربأ بأنفسنا عن ذلك لأننا عشنا والحمد لله الى اليوم وسنعيش الى أن نموت ونحن كرام النفس ، وانى أسأل الله ان يهدينا جميعا الصواب » .

أما من الناحية الفنية والدرامية والتاريخية فقد كان اختيار تيمور لعصر المماليك والأتراك له ما يبرره . ذلك أن مظاهر العبث والعناد وضيق الأفق والعنجهية وضياع المنطق وفرض الرأى على أنه أمر لابد أن ينفذ ، كان من مظاهر الحياة تحت وطأتهم . والمفارقات الساخرة والنكات المريرة والأقوال المأثورة والأمثال الشعبية التى تناقلها المصريون وتداولوها فيما بينهم عبر الأجيال لخير دليل مادى وتاريخى على البطش الذى عانوا منه على أيديهم فى تلك العصور المظلمة . ولا يعنى وجود الخصم الذى قصد به ابراهيم رمزى الاستعمار البريطانى ، التغطية على مخازى المماليك والأتراك . فقد كان تيمور رافضا لكل مظاهر القهر الأجنبى سواء تمثلت فى المماليك أو الأتراك أو الانجليز ، اذ كانت عينه دائما على معشوقته مصر . ولذلك كان اختيار هذه الخلفية التاريخية من أهم مصادر الكوميديا والسخرية والضحك فى أوبريت « العشرة الطيبة » ، أى أن تيمور استطاع أن يوظفها دراميا وفنيا فالتحمت عضويا بأحداث الأوبريت وشخصياتها ومواقفها .

كذلك يفرق تيمور لابراهيم رمزى ولغيره من الأدباء والنقاد بين الشخصية التاريخية فى الواقع والشخصية الدرامية فى المسرحية . ذلك أن المؤرخ ملتزم بتقصى الحقائق والوقائع بقدر استطاعته ، وتحليل الشخصية التاريخية ودوافعها من خلال علاقتها بمعطيات عصرها . وهى كلها فى نظره أحداث عابرة ومواقف متتابعة فى موكب التاريخ ، وان كانت هناك قوانين تحكمها تحت السطح وتبرر أسباب وقوعها . لكن تظل الشخصية التاريخية حالة خاصة مرتهنة بعصر ومكان معينين .

أما الشخصية الدرامية ، وان تم استلهامها من شخصية تاريخية بعينها ، فانها تخضع لقوانين الدراما التى تخرج بها من المؤقت الى الدائم ، ومن العابر الى المتجدد ، ومن الخاص الى العام ، ومن التاريخى الى الانسانى . واختيار الكاتب المسرحى لزاوية معينة ينظر منها الى الشخصية التاريخية لتفسير دوافعها النفسية وعلاقاتها بالآخرين ، اعتمادا على خياله الذى يعمل على تجميع وتشكيل صورة جديدة لها ، لا يعنى أى تشويه للتاريخ . فمن يريد أن يتحقق من ملامح الشخصية التاريخية عليه أن يقرأ التاريخ ، ومن يرغب فى لمس جوانبها الانسانية والدوافع التى تحكم تصرفاتها

الشخصية عليه بالذهاب الى المسرح الذى لن يقدم له معرفة تاريخية بقدر ما يجسد له تجربة انسانية تتجاوز حدود الزمان والمكان . فالتاريخ فكر معرفى فى حين أن الدراما فكر انفعالى واستجابة انسانية . ولذلك فان شخصية الحاكم بأمر الله فى التاريخ غير تلك التى تقابلها فى الأعمال الأدبية والعروض المسرحية . صحيح أنها أستلهمت منها لكنها انطلقت من نطاق المرحلة التاريخية المؤقتة الى رحاب الانسانية الخالدة التى تسمح للأديب باستخدام خياله واضافة تفاصيل وملامح وعناصر تكمل أبعاد الصورة الدرامية التى يحاول رسمها ، فى حين أنه غير مسموح للمؤرخ الا باستخدام تصـــوره المنطقى فى ربط النتائج بالأســـباب والغايات بالوسائل . ان المؤرخ يكتب عن التاريخ محاولا الوصول الى معناه فى حين يكتب الأديب من التاريخ منطلقا الى المعانى الانسانية الأشمل .

أما عن الموعظة التى يحاول ابراهيم رمزى أن يستخرجها أو يستنبطها من أى عمل مسرحى يقابله ، فان تيمور ينظر اليها نظرة مغايرة تؤكد أن المسرحية ليست مجرد عظة أخلاقية مباشرة تحض على الحق والخير وتنهى عن الباطل والشر ، بل هى تجربة انسانية أشمل من ذلك وان كانت تحتوى هذا العنصر الأخلاقى فى طياتها . انها تجربة نفسية وانفعالية وجمالية تصور سلبيات الحياة وتجسدها أمام الجمهور حتى يصبح أكثر قدرة على لمسها والتعرف على أبعادها وجوانبها المختلفة ، وبالتالى يستطيع مواجهتها والاقدام على التخلص منها . انها عملية تنويرية فى المقام الأول ، تتوسل بالأدوات الفنية والأساليب الجمالية التى تمزج الموعظة والتعليم بالمتعة والانفعال ثم تصهرها فى بوتقة الشكل الفنى للعمل المسرحى .

هكذا كان محمد تيمور رائدا للتحديث النقدى فى مجال المسرح ، اذ يمكننا القول بأن النقد المسرحى بمعناه العلمى والموضوعى لم يكن له وجود قبله .. وبرغم منهجه الموضوعى الذى كان من الصعب تقبله فى تلك المرحلة المبـكرة من تاريخ المسرح المصرى ، فانه اسـتطاع أن يؤثر فى جيله وفى الأجيال التالية بكلمته القوية والمسموعة ، ونظرته العلمية والفنية الشاملة،وبصيرته الأدبية والمسرحية الثاقبة.فعلى سبيل المثال كانت مقالاته النقدية خير مرشد لنجيب الريحانى كى يتحول من عروض الفودفيل الهابطة الى المسرحيات الاجتماعية الزاخرة بالسخرية والكوميديا الراقية التى تنقد سلبيات النفس البشرية وعورات المجتمع المعاصر ، وكأنه ساعد نجيب الريحانى على اكتشاف قدراته الدفينة وامكاناته الكامنة فى أعماقه . كذلك واصل نقد جورج أبيض بسبب أسلوبه الأدائى المتفجر بالصيحات والصرخات أو البكاء والأنين أو الغضب والانتقام ، وكأنه يلقى خطبا يريد بها اشعال حماس المستمعين بدلا من أن يتقمص الشخصية التى يؤديها بكل خلجاتها النفسية الهامسة وصراعاتها المصيرية الحاسمه منذ أول لحظة

فى العرض المسرحى الى آخر لحظة فيه · وقد استفاد جورج أبيض من توجيهات تيمور النقدية فتخلى عن هذا الأسلوب المتشنج ذى الوتيرة الواحدة الى التلوين والايقاع المتغير والمتطور طبقا للمراحل والصراعات التى تمر بها الشخصية ·

كان تيمور ناقدا مسرحيا شـــاملا · لم يقتصر تحليله على النص المسرحى بل امتد ليشمل كل عناصر العرض المسرحى لأنه لم يقتصر على التأليف للمسرح وتذوقه بل عاش حياة المسرح بمعنى الكلمة ، فكان واعيا بكل أسرار الصنعة وأصول الحرفة ، بالاضافة الى خبرته التى اكتسبها على أعلى مستوى فى أثناء اقامته فى فرنسا · ولذلك كان رحيله المبكر بمثابة أكبر نكسة للنقد المسرحى فى مصر ، اذ أن النقد بعده جرفته التيارات الشللية والميول الذاتية والأهواء الشخصية ، واقتصر فى أحسن حالاته على تلخيص قصة العرض المسرحى أو استخلاص العبرة الأخلاقية منه · وظل على هذا الوضع المتخلف حتى ظهور جيل جديد من النقاد الذين درسوا النقد على أسس علمية ومنهجية فى الأربعينيات والخمسينيات مثل محمد مندور ولويس عوض ورشاد رشدى وعلى الراعى وعبد القادر القط وغيرهم ممن أحيوا تقاليد تيمور النقدية وأضافوا اليها ما درسوه من انجازات جديدة فى هذا المجال · وبعد ذلك توالت أجيال النقاد وأصبح النقد المسرحى يحتل مساحة مرموقة على خريطة حياتنا الفكرية والثقافية والفنيـــة ·

وكما كان تيمور رائدا فى مجال نقد المسرح وتحديثه علميا ، كان رائدا أيضا فى نقد الشعر الذى جمع فيه ــ مثل المسرح ــ بين التنظير النقدى والممارسة الابداعية · ولعل الفرق عنده بين المسرح والشعر أن المسرح فن موجه بطبيعته الى تجمع جماهيرى أما الشعر فهو قناة صافية المياه ومتدفقة الأمواج بين نفس الشاعر ونفس القارىء ، ولذلك كانت النبرة فى شعر تيمور هامسة بصفة عامة ، فالتنظير والتطبيق عنده وجهان لعملة واحدة هى المنهج الابداعى الشـــامل · يقول فى مقدمة ديوانه الشـــعرى :

« ما هذه الا نفثات ضاق بها صدرى فنطقت بها شعرا ، فان كانت تصل الى أعماق قلبك أيها القارىء الكريم وأنت تتلوها لنفسك ، أكون قد بلغت الغاية التى من أجلها طبعت هذا الكتاب » ·

وهذه النفثات كلمة شعرية شائعة فى القصائد الرومانسية ، ومع ذلك فهى تعنى على المستوى النقدى مزيجا مشتعلا ومنصهرا من الأفكار والمعانى والدلالات والمشاعر والانفعالات فى بوتقة القصيدة بحيث يستحيل التعرف على الحدود الفاصلة بين هذه العناصر · وهى نفثات وان كانت

تبدأ ذاتية من صدر الشاعر الا أنها سرعان ما نكتسب شكلها الموضوعي بمجرد انتقالها الى قلب القارىء ثم عقله بطبيعة الامر • فالقارىء عندما يتلوها لنفسه تصبح تجربة فكرية وشعورية خاصة به هو واذا انتشرت بين جموع القراء بهذا الأسلوب فانها تتحول الى حقيقة موضوعية يشارك فيها الجميع بقدر أو بآخر • وهذه ليست طبيعة الشعر فحسب بل طبيعة كل الفنون بصفة عامة • فالعمل الفنى لا يبدأ من فراغ ولكن من حصيلة الخبرة والثقافة والمعاناة والفلسفة التى تتكون لدى الفنان ، وهى حصيلة ذاتية مكتسبة بصفة شخصية فى البداية لكن بمجرد انصهارها فى بوتقة الشكل الفنى فانها تصبح سبيكة جديدة كل الجدة بحيث يتعرف كل متذوق على حقيقة معدنها ومدى أصالة بريقه • وهذا التوجه ينطبق أيضا على الشعر الرومانسى الذى يظن الكثيرون أنه مجرد تعبير تلقائى عن المشاعر والانفعالات الذاتية للشاعر ، أى أنه يكاد يكون مذكرات شخصية أو سيرة ذاتية للشـــاعر كتبها نظما • وهذا مفهوم خاطىء لأن الشرط الأساسى لأى عمل فنى هو موضوعيته التى اذا انتفت عنه فان صفة الفن تنتفى عنه أيضا • وعلى الرغم من الصبغة الرومانسية التى تلون معظم القصائد فى ديوان تيمور ، فان وعيه النقدى كان حريصا دائما على الانطلاق بها من أسوار الذاتية الى رحاب الموضوعية •

ويصل هذا الوعى النقدى قمته فى مطلع الديوان عندما يحدد تيمور بوضوح وصراحة منهجه الشعرى تحت عنوان « شعار صاحب الديوان » فيقـــول :

« الشعراء فى مصر ينقسمون الى قسمين : الأول يحبذ المذهب القديم والثانى يتمسك بالمذهب الجديد ، أما صاحب الديوان فشعاره :

المـــذهب القـــديم جميـــل والمـــذهب الجـــديد جميـــل
المذهب القديم جنة فيحـــاء والمذهب الجديد جنـــة فيحاء

والشاعر طائر لا يعرف دارا ولا موطنا ، يتنقل من غصن الى غصن ، فان راقت له جنة القديم غرد فيها ، وان أعجب بجنة الجديد سجع فى دوحها • ولا عجب لو وجدناه يغنى فى قصيدة ثالثة يحل فيها عن نفسه قيود الوزن والقافية » •

بهذا المنظور النقدى التحديثى يضع تيمور يده على قضـــية شغلت الشعراء والأدباء العرب زمنا طويلا ، ولاتزال تشغلهم فى شتى أرجاء المنطقة العربية برغم أن تيمور حســـمها بفكره الواضح وبصيرته الثاقبة ونظرته الواعية منذ حوالى ثمانين عاما ، اذ يبدو أن العرب لا يستطيعون التخلص من الانحياز القبلى ، حتى فى أمور الأدب والفن ، ولذلك افتعلوا معركة بين القديم والجديد فى حين أن الجديد هو امتداد للقديم ونتيجة

طبيعية له ٠ فالحياة تتغير فى كل لحظة من لحظاتها وبحكم أنها المنبع الذى يستمد منه الفنان ابداعه ، فلابد أن يواكب هذا التغير المتجدد بدوره ، والا قضى على فنه بدخول متحف التاريخ ليعرض ضمن حفرياته ٠ وكما قال ت ٠ س ٠ اليوت رائد مدرسة النقد الجديد فى مطالع هذا القرن ، أى فى نفس الفترة التى سجل فيها تيمور مفهومه النقدى هذا ، ان الجديد يؤثر فى القديم بنفس الدرجة التى يؤثر فيها القديم فى الجديد ، بمعنى أن الجديد يستمد عناصره وعوامله ومنابعه الأولى من القديم لأنه لا يمكن أن يبدأ من فراغ ثم ينطلق بعد ذلك الى آفاق العصر ، أى أنه من الطبيعى أن يؤثر القديم فى الجديد ، وفى الوقت نفسه يؤثر الجديد فى القديم لأننا نراه فى ضوء جديد بعد اطلاعنا على الانجازات الجديدة فى الحقل الفنى ٠ ولذلك فليست هناك أية معركة بين القديم والجديد بحكم العلاقة العضوية بينهما والتى تنهض على الأخذ والعطاء ، التأثر والتأثير ٠

وقد حسم تيمور القضية على أساس أنها قضية فن أو لا فن ، شعر أو لا شعر ، وليست قضية قديم أو جديد ٠ فهناك الغث والسمين فى القديم وكذلك فى الجديد ٠ والمقياس النقدى لا يكمن فى القدم أو الجدة بل فى الجودة ٠ والعمل الفنى العظيم مهما توالت عليه القرون والعصور فانه يظل جديدا لأنه أصبح جزءا حيا وعضويا من الوجدان الانسانى بصرف النظر عن حدود الزمان والمكان ٠ ولذلك فان شعراء من قامة امرىء القيس والمعرى ودانتى والمتنبى وشكسبير وجيته وشيللر وبودلير ومالارميه وأرجون وشوقى وغيرهم يبدون أكثر جدة وحيوية من شعراء محدثين يحاولون الامساك بتلابيب ما يســـمى بالحداثة وما بعد الحداثة ، فى حين أنهم يتعثرون فى دروب الشعر بحثا عن مواقع لأقدامهم يمكن أن تطبع آثارا لها تبقى للأجيال التالية ٠

ولذلك يرى تيمور أن الشاعر يملك مطلق الحرية فى اختيار مضامينه وأشكاله واستلهامها من تجاربه الحياتية ومن ابداعات الشـــعراء الذين سبقوه ، سواء فى تراثه أو تراث الآخرين ٠ فهو لا يعرف دارا ولا موطنا لأن الانســـانية كلها هى داره وموطنه ، ومن حقه أن يتنقل بين القديم والجديد ، يعزف ألحـــان هذا أو ذاك طالما أنه متمكن من أدوات فنه وتقاليده ٠ واذا كان العزف أصيلا وقديرا فانه لابد أن يمزج بين التقاليد القديمة والآفاق الجديدة فى وحدة عضوية لا تعرف الانفصال ٠ وقد تتم هذه العملية فى ذهنه ووجدانه بطريقة لاواعية دون أن يدرك حدودها لأن التقاليد القديمة التى تشربها من خلال وعيه بالتراث ، ترسبت فى عقله الباطن وتفعل مفعولها فى ابداعاته الجديدة ٠ ولذلك يتحد القديم مع الجديد ويجرى التفاعل بينهما برغم أنف التوجهات التى تحاول الفصـــل بينهمـــا ٠

بل ان وعي تيمور النقدى لم يتوقف عند هذه الحدود بل انطلق الى آفاق أبعد ، يتخلى عندها الشاعر عن قيود الوزن والقافية ، وهذه جرأة ريادية لابد أن تسجل له مهما اختلفنا وتجادلنا حولها • وخاصة أنه كان مالكا لناصية العروض والبحور والأوزان فى شعره ولم يقترح التخلى عن قيود الوزن والقافية عن عجز أو عدم دراية بتوظيفها ، بل بحثا عن امكانات وطاقات تعبيرية جديدة ، اذ يبدو أن الحدود عنده بين النثر والشعر لم تكن فاصلة بالدرجة التى تجعل كلا منهما جنسا أدبيا مستقلا بل ومتعارضا مع الآخر •

فلا يجد تيمور أية غضاضة أو حساسية فى أن يستفيد كل من النثر والشعر من امكانات الآخر التعبيرية • فاذا كان الشعر روحا تسرى فى المسرح والموسيقى والفن التشكيلى والسينما ، فمن باب أولى لابد أن يسرى فى النثر الذى يعد توأمه عبر العصور ، كذلك لابد أن يستفيد الشعر من مرونة النثر وقدرته على الانطلاق التعبيرى • فاذا كان من الصعب تقسيم النفس البشرية الى أقسام منفصلة وخانات منعزلة ، واذا كان من الصعب تقسيم الفن الى قديم وجديد ، فانه من الصعب أيضا حصر الأجناس الأدبية والأشكال الفنية فى قوالب وأقسام وخانات ، واذا تم هذا قسرا فلابد أن يصيب كلا من الشعر والنثر بالذبول أو الاختناق أو التحجر أو التكرار • فاذا كان المنهج الابداعى للفنان ينهض على النظام والاتساق فانه يحتوى فى منظومته على الحرية والتجديد أيضا ، ولذلك فان ما يعرف بالشعر المنثور أو القصيدة النثرية لا يعد من باب اهدار القيم والتقاليد الشعرية • فالقصيدة النثرية تستعيض بالايقاع الداخلى عن الوزن فى القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة أيضا • وهذا الايقاع هو فى حقيقته حركة ديناميكية تسرى فى أنحاء النص طبقا لتفاعل شديد التشابك ، وحوار جدلى عميق بين عناصر النص المتدفقة بالحيوية • ويتشكل هذا الايقاع فى سياق يثير التوتر فى النص ، ويجعله يضج بالحياة ، ويحفز القارىء للبحث المستمر عنه والامساك بمفاتيحه التى يمكن أن تكون كامنة فى دلالات النص ووحدات الصياغة المكونة له •

ولم يقتصر تيمور على التنظير النقدى لهذا التحديث الريادى بل طبقه ومارسه بالفعل فى ديوانه الشعرى ، وهو ما تعرضنا له بالدراسة والتحليل فى الفصل الرابع من هذا الكتاب وكان عنوانه « التحديث النثرى » • فقد رفض تيمور النظرة التقليدية التى لا ترى فى الشعر سوى عنصرى الوزن والمعنى لأن الشعر فى نظره أشمل بكثير من مجرد معنى مباشر أو فكرة تقليدية أو وزن أو قافية ، وآفاقه أبعد من تلك القوالب الجامدة لأن معاييره الجمالية الحقيقية تنبع من ثنايا التجديد الشعرى وارهاصاته ولا تفرض عليه من خارجه • ولذلك لا يجد تيمور أى تناقض

أو تضاد بين القصيدة النثرية والقصيدة العمودية أو قصيدة التفعيلة ، بل يمكن أن تكون اضافة اليها وتجديدا لها · والشعر ، مثل أى فن آخر ، هو بحث دائم عن منابع الجدة والحيوية حتى يستطيع أن يواكب الحياة ·

وكان الوعي النقدي عند تيمور من الحدة بحيث يمكننا التقاط بعض آرائه الجمالية والنقدية من قصائده نفسها · ففي قصيدة « ضحكات طفل » يوضح لنا قدرة الشاعر المطبوع على منح الأشياء العابرة والصغيرة فى حياتنا دلالات خالدة تربطها بمعنى الكون كله · ومن هنا كان رصده وتجسيده للدلالات والأبعاد المتعددة لضحكات الطفل التى تحمل طياتها وشى الطبيعة ، ونور الحقيقة ، وماء الظمآن ، وتجديد الحياة ·

وفى قصيدة « النرجسة اليانعة فوق قبر الشاعر » يرى تيمور فى الشعر طاقة من طاقات الحياة المتجددة دائما ، « فالشعر يبعث كالزهور من الجمال الباهر » ، ومن يعجز عن تذوق الشعر ، يعجز عن الاستمتاع بالجمال الذى يغمر الكون والذى يراه البشر بعيون الشعراء · واذا كان الشاعر يموت كالبشر ، فان ابداعه الشعرى لا يموت لأنه متجدد من الجمال والرقة والعذوبة والحنو والحب والنور وغير ذلك من القيم والمثل التى عاش البشر على هديها عبر التاريخ ·

فى قصيدة « نفس الشاعر » يبلور تيمور وظيفة الشاعر ودوره فى الحياة من خلال فنه الذى يمكنه من مزج الخيال بالفكر لينطلق به الى آفاق لم يبلغها من قبل · والشعر قيمة خالدة تتحدى كل ما يهدد البشر بالدمار والاندثار والضياع ، لأن القيمة التى تتحدى الزمن قادرة على مقاومة كل عوامل الفناء· ولذلك فان نفس الشاعر هى قطعة حية ومضيئة من نفس الكون ذاته ، فى كل مظاهره الحانية أو الوحشية ، المبهجة أو الحزينة ، الساكنة أو المضطربة · اذ أن غادة الشعر أو رباته تنصب الشاعر ملكا على مملكة غير خاضعة لصروف الدهر وتقلباته، مملكة تسيطر على الماضى والمستقبل ، القديم والجديد ، السحب والجبال ، تستمد نورها من الشمس ، وضيائها من القمر ، فتنير للبشر طريقهم فى دروب الحياة المتشعبة · تعطف على الفقير ، وتواسى المظلوم ، وتتحدى الطاغية · وهى ذات طبيعة غير قابلة للتحول والتبدل تحت رحمة التحولات البشرية . بل تحيل كل المتغيرات الطارئة الى ثوابت خالدة تقدم للبشر مرآة صادقة يرون فيها أنفسهم على حقيقتها ·

فى قصيدة « الشاعر الغضبان » يجسد تيمور ثورة الشاعر العارمة فى وجه كل المحبطات والسلبيات التى تحيط به من كل جانب · انها ثورة عدمية فقدت الأمل فى اصلاح أحوال النفس البشرية ، فلم يعد

للشاعر أمل سوى دفن نفسه فى قبر يستريح فى ظلامه ، ومعه ديوان شعره الذى لم يجد له أى صدى فى نفوس البشر التى أصابها الصدأ فى صميمها • واذا كانت الأرض هى الميلاد وهى الممات ، فمن الأفضل الانتقال الى مرحلة الممات بعد أن فقد الميلاد أى معنى له • وهذه الثورة العدمية تصيب كثيرا من الشعراء عندما ينتابهم الاحساس المرير بعدم جدوى شعرهم لأنهم لا يملكون سوى قوة الكلمة فى حين يملك غيرهم سطوة المال والسلاح والجبروت المادى • لكن معظم الشعراء لا يغرق فى طيات هذه الواقعية النقدية المتشائمة بل سرعان ما يستعيد التحكم فى قياده منطلقا الى جولة جديدة من جولاته الشعرية • وهذا ما كان يفعله تيمور فى قصائده التى جسدت تناقضات الحياة وصراعاتها التى لا تهدأ • ففى قصيدته « دمع الشفق » يقول :

« والشعر فى أحزانه يسكب كأس الأمل
يحمل فى أكفانه غوامض المستقبل »

فمهما أظلمت الحياة فى قصائد الشاعر فلابد من وجود بصيص من نور الأمل ، وقد يتحول الى شمس ساطعة بعد ذلك •

فى القصيدة النثرية « الشاعر والليل » يدخل الشاعر فى حوار درامى مع الليل فى محاولة حميمة منه لبلوغ بعض أسرار الكون • فاذا كان الشعر هو أجمل وأروع ملجأ للانسانية المعذبة ، فمن حق الشاعر أن يبوح له الكون ببعض أسراره حتى يستطيع مواصلة اضاءة طريق الحياة للبشر ، والبحث عن مظاهر الحقيقة خلف أقنعتها التى لا تعد ولا تحصى • فالشاعر شاهد على عصره وعلى مآسيه لأنه يملك النور الذى يبدد الظلمة ، ولا يخشى الليل بل يعشقه برغم كل ما يحويه من غموض ورهبة • يقول لليل :

« أنا بعضك أيها الليل أضحك من سلطان الطمع وأدوس بأقدامى شيطان الأثرة والأنانية • اليك قيثارتى التى أخذت عودها من أشجارك ، واليك روحى التى نجاها من أنوار الحياة سوادك المنتشر » •

والتشابه بين الشاعر والليل واضح لأن الشاعر يجسد فى قصائده نفس عناصر الغموض والرهبة التى يحتوى عليها الليل . وكما يبزغ الفجر عند نهاية الليل فان فجر الحقيقة يتألق عند نهاية القصيدة ، كما أن مادة القصيدة مستقاة من الخيال الذى يتولد فى دياجير الليل •

وكان تيمور قد كتب هذه القصيدة النثرية فى ٢٦ يناير ١٩١٧ ، أى فى ذروة اشتعال الحرب العالمية الأولى ، ويبدو أن وظيفة الشعر وسط نيران المعارك المحتدمة كانت من مصادر قلقه الفنى ، فتمنى أن يصبح الشعر سيف الحق المشهر فى وجه كل التهديدات المتربصة بالقيم الانسانية ، أى يملك القوة المادية بجانب قوته الأدبية • يقول لليل :

« أنت أيها الليل إله الرحمة وأنا لسانك الناطق . أنت أنشودة الحب وأنا منشدها . أنت سيف الحق وأنا شاهره الذى لا ينام . تعالى معى نجوب جولتنا لتنهزم أمامنا جيوش الدماء التى أثار حربها نور الحياة » .

فى القصيدة النثرية « حب البقاء » يبدو الشاعر تجسيدا حيا للضمير الانسانى فى مواجهة كل مظاهر الضياع والتشتت والتشرد والاحباط التى تتمثل فى عواء الذئاب ، وضباب الألم ، وبرق اليأس ، وليل الهموم ، ومرارة الابتسامة ، ودموع الشتاء ، وظلام القبر ، وخواء الرؤوس ، وأحلام الماضى . يقول بصفته شاهدا على العصر ومدافعا عن ثبات الضمير الانسانى :

« تسير الناس أمامى كأنها ألاعيب تتحرك ، وارحمتاه للناس . هم ضحايا تتزاحم أمام مقصلة الطمع : فهم والأنعام سواء ، وأنا مازلت واقفا أمام البحر كالتمثال غير أنى أهتز من آونة الى أخرى كلما لاح فوق الأمواج الغاضبة فجر الشباب » .

فالشاعر ثابت كالطود عندما يرصد مطامع البشر وتكالبهم على المكاسب المادية ، لكنه يتحول الى نسمة رقيقة تهتز لمطلع فجر الشباب فوق الأمواج الغاضبة لأنه يعنى تجدد الحياة فى مواجهة كل من يحاول ايقاف مسيرتها نحو الأهداف التى خلقت من أجلها . من هنا كان « حب البقاء » الذى يقول عنه :

« حب البقاء ! آه . مازلت ممسكا بتلابيبه وان سكن اليأس قلبى وتملك على نفسى . حب البقاء ! آه . هو علة الوجود ، هو اللذة التى لأجلها تنبض القلوب . حب البقاء ! آه . لأجله نتألم ولأجله نشقى ولأجله لا نترك الحياة الا مرغمين » .

ولم يقتصر انجاز تيمور التحديثى فى النقد الأدبى على الجانب النظرى ، بل شمل أيضا الجانب التطبيقى فى نقده لأعمال الأدباء الآخرين سواء أكانوا أجانب مثل الروائى الفرنسى بول آدم ، أو عربا مثل الشاعر جبران خليل جبران ، أو مصريين مثل أحمد شوقى . كان حريصا على ربط قرائه بما يدور على الساحة الأدبية سواء على المستوى الاقليمى أو العالمى .

فعند وفاة الروائى الفرنسى بول آدم ، قام بتحليل انجازه الروائى لتعريف القارىء المصرى والعربى به ، خاصة أنه لم يترجم أى عمل له الى العربية . أوضح تيمور كيف بدأ بول آدم حياته الأدبية بالسير على نهج اميل زولا رائد المذهب الطبيعى الذى يصف حياة الانسان بكل ما فيها من سلبيات وعيوب وعورات دون حرج أو حساسية ، محاولا تلمس الدوافع والأسباب التى أدت اليها . فكتب بول آدم روايته الأولى « الجسر الناعم » من المنظور الطبيعى بحيث اعتبره النقاد خليفة اميل زولا فى

ريادة هـذا المذهب ، لكنه لم يقتنع بهـذه التلمذة النجيبة فى مدرسة الطبيعية خوفا من أن يتحول الى مجرد مطبق أو منفذ لأصولها فيصبح نسـخة مكررة أو شائهة من انجـازات سابقيه . ولذلك نأى عن المذهب الطبيعى فى اتجاه يميل للمذهب الرمزى . لكن روايته « عام كلاريس » جاءت مزيجا من المذهبين . لكنه تحول بالتدريج الى المذهب الرمزى الذى وجد فيه قدرات تعبيرية لم يلمسها فى المذهب الطبيعى ، فتربع على قمة الروايـة الرمزيـة فى « معركة هود » و « القوة » و « ابن اسـترليتز » و « تحت شمس يوليه » و « الحيلة » و « الثعبان الأسود » .

ويعلق تيمور على منهج بول آدم الرمزى فيقول انه لم يترك نفسه تهيم وراء شطحات الخيال واللاواقع كما يفعل معظم الرمزيين ، بل وضع الخيال فى خدمة صياغة جديدة للحقائق والوقائع ، فبدا الواقع عنده فى قالب رمزى ، واشتهر بقدرته على مزج معطيات الواقع المعـاصر بتراث الماضى بحيث ألقى كل منهما ضوءا جديدا على الآخر ، وبلور فى النهاية حركة المجتمع التى لا تهدأ ، والقوانين الخفية التى تحكمها .

وكتب بول آدم المسرحية أيضا لكن بالاشتراك مع آخرين فى معظم الأحيان . كانت مسرحيته الأولى « الخريف » التى كتبها بالاشتراك مع جبرائيل مورى ، وقدم فيها صورة حيـة لعمال مضربين انتهى اضرابهم بسـفك الدماء ، ثم مسرحية « النحاس » مع أندريه بيكار وهى تتوغل فى الدهاليز المظلمة فى الحياة الاقتصادية الأوروبية . ثم قدم للكوميدى فرانسيز مسرحيـة « ليمويت » التى لم تلق نجاحا يـذكر ، ومات وهو يؤلف مع جبرائيل مورى مسرحية بعنوان « تانيت » .

وفى نهاية العرض والتحليـل النقدى يتجلى الوعى الحضارى عند تيمور اذ اعتبر رحيل أى أديب قدير فى أى بلد ، خسارة لكل الأمم التى ترفع من شأن الأدب والأدباء ، ولذلك يقدم للأمة الفرنسية تعازى الأمة المصرية ومشاركتها الأسف على فقد هذا الأديب القدير .

كما يقدم تيمور دراسة نقدية لديوان « المواكب » لجبران خليـل جبران الذى كان فى نظره أحد رواد القصيدة النثرية فى كتبه الشهيرة « الأجنحة المتكسرة » والأرواح المتمردة » و « دمعة وابتسامة » و « يوحنا المجنون » ، ولذلك فـان « المواكب » بصفته أول ديوان شـعرى له يعد خروجا عن نهجه الأدبى الذى اختصه لنفسه من قبل . أو كما يقول تيمور:

« لا نرى فيما كتبه جبران أفندى من نثر وشعر غير قصائد خيالية أوحاها اليه خياله الراقى وروحه الثائرة المتمردة ، فهو فى نظرنا شاعر وما نثره المتداول بين أيدينا الا قصائد منثورة لم يجاره فيها شاعر آخر . والى القارىء شيئا من نثره بل من شعره المنثور (خيم الليل بجنحه فوق

المدينة وألبسها الثلج ثوبا ، وهزم البرد ابن آدم من الأسواق ، فاختبأ فى أوكاره ، وقامت الرياح تتأوه بين المساكن كمؤبن وقف بين القبور الرخامية يرثى فريسة الموت) • ألا يرى القارىء فى هذه الجمل المتناسقة التى يطلق عليها القراء كلمة نثر شعرا خياليا يهز أوتار القلب ويوقظ النفس النائمة ؟ » •

ومن أسباب اعجاب تيمور بجبران أنه شحن أسلوبه النثرى والشعرى على حد السواء بالاستعارات والصور والرموز بمنهج من ابداعه وابتكاره لم يسبقه اليه أديب آخر ، وأصبح معروفا بذلك لدرجة أن كل جملة من جمله تكاد تحمل بصمته التى يسهل التعرف عليها دون معرفة كاتبها • كانت شخصيته الأدبية والشعرية طاغية لكنها لم تصب قصائده وأفكاره بالتكرار والرتابة ، وذلك برغم تركيزه على فكرة أساسية تمثلت فى تعرية كل الأوهام والأكاذيب التى ينطوى عليها العالم بكل بريقه الزائف ، لكنها كانت فكرة رحبة ومتعددة الأبعاد والأعماق بحيث منحته القدرة على التنويع والتعميق • وعلى الرغم من أنه كان يجد خلاص روحه بين أحضان الطبيعة فانه لم يهرب اليها من وطأة المجتمع الذى خاض فيه أيضا صارخا ، ساخطا ، متمردا على أوضاعه المقلوبة غير الطبيعية • كان يحلم بمجتمع يسير على نهج الطبيعة فى تناغمها ونظامها البديع ، فكنا نرى فى شعره « بين غيومه السوداء برق الأمل ونسمع من رعده القاصف صوت الرحمة ونشعر عندما تهب عواصفه بحلاوة الحب ، حب الحياة الهادئة الساكنة التى تتجلى فيها الطبيعة وينصب فيها ميزان العدل » •

وابداع جبران للشعر المنثور لم يعن عجزه عن معالجة الشعر الموزون المقفى الذى تجلى فى ديوانه « المواكب » الذى سجل به لنفسه ريادة من نوع فريد فى تاريخ الشعر العربى • يقول تيمور :

« انك ترى لأول مرة كتابا عربيا جديدا فى قالب خيالى ، منظوما من أوله لآخره • وقد كنا نعيب على شعرائنا الشرقيين ايثارهم القديم على الجديد لأننا لم نجد لهم قصائد ساروا فيها على طريقة الشعراء السالفين دون أن يبتكروا لهم طريقة جديدة • أما اليوم فقد أتى جبران بما كنا فى حاجة له • ولم يقتصر جبران على اختيار موضوع فلسفى نظمه فى قصيدة طويلة ولكنه فعل أكثر من ذلك باختياره القوافى المتعددة والأوزان المختلفة فخالف بذلك الشرعة القديمة وابتكر طريقة جديدة تأمل أن يتبعه فيها الشعراء الشرقيون » •

لقد وجد تيمور فى جبران صدى لمنهجه الشعرى والنقدى الذى وضع الابتكار والتجديد هدفا نصب عينيه • فأى عمل شعرى جديد لابد أن يكون اضافة أصيلة الى الانجازات السابقة عليه وليس مجرد تكرار

أو نسخة باهتة · والقراء يتركون الصورة دائما بحثا عن الأصل · ولذلك اختار جبران موضوعا فلسفيا نظمه فى قصيدة طويلة ، لم يساعده عليها سوى تعدد القوافى والأوزان الذى منحه مرونة فكرية وانفعالية ، وطول نفس جنبه الوقوع فى خطأ التكرار والتجمد والتحجر عندما تمسك القافية الواحدة أو الوزن الواحد بخناق الشاعر ·

ثم يناقش تيمور مضمون الديوان فيوضح أن فكرته الأساسية نهضت على التوازى أو التضاد بين الطبيعة بكل تناغمها ووقارها وبين المجتمع الانسانى بكل اضطرابه وقلقه وسعيره· وقانون الغابة الذى يدلل به البشر على وحشيتها أرقى بكثير من القانون الذى يتعامل به الناس فى المجتمع ، قانون ظاهره العدل والرحمة وباطنه الظلم والقسوة · فالأسد مثلا عندما يشبع لا يمكن أن يعتدى على غيره من الحيوانات ، أما الانسان فلا يشبع أبدا ويتساءل دائما : هل من مزيد ؟ ولذلك فهو يبتكر بحماس القوانين ليثبت أنه كائن متحضر ، ثم يخرقها بنفس الحماس بطريقة أو بأخرى واضعا فى اعتباره كل وسائل الهروب من الوقوع تحت طائلتها · يقول تيمور محللا الفكرة الرئيسية فى الديوان :

« اختار جبران لتصوير فكرته شخصين الأول شيخ عاش فى المدينة طول عمره وخبر ما فيها من العادات والقوانين والشرائع والأوهام والأكاذيب ثم خرج الى الغاب بعد تجربته وخبرته ليستريح من وعثاء سفرته الطويلة التى قضاها جائلا فى أنحاء المدينة · فيلتقى فى الغاب بشاب لم تر عيناه غير أشجار الغاب ، ولم يتنفس غير هوائه الطلق ، ولم يسمع غير ألحان طيوره · فالأول شيخ ضامر التجاعيد ، محدودب الظهر ، مرتجف الأنامل ، والثانى جميل الصورة ، قوى البنية ، حاملا نايه فى يده ليحيى الطبيعة بأناشيده الخالدة · يلتقى الرجلان فى الغاب ويبدى كل منهما آراءه فى الحياة · الأول لم يجد فى حياة المجتمع الانسانى غير التشاؤم والشقاء ، والثانى لم يجد فى حياة الغاب غير السعادة والهناء · هذا هو ملخص ما أراد جبران اثباته فى كتابه · ومن هذه المحاورة الشيقة التى خطتها يده تظهر لك آراؤه الفلسفية فى الحياة وفى الشرائع والأديان · على أنه لا يقصد فى كتابه أن يدعو الناس الى عيشة الغاب وهجر المدن ، ولكنه يريد أن يتبسط الناس فى حياتهم وأن يتركوا الروابط الكاذبة التى تربطهم فى مجتمعنا البشرى ، وما الغاب الذى كتب عنه جبران الا رمز البساطة لا ينتج عنها الا الهناء والسعادة » ·

هكذا يضع تيمور يده على المضمون الفكرى والشكل الفنى فى ديوان جبران بأسلوب موضوعى ومنهجى لا يتدخل فيه بآرائه وانطباعاته الشخصية بل يحلله للقارىء ليساعده على تذوقه فكرا وفنا · لكن اعجاب تيمور بالديوان لم يمنعه من ابراز سلبياته ، « فتراكيبه فى النظم غير

متناسقة كما هى فى النثر » ، ومع ذلك فان تيمور واثق من أن استمرار الممارسة الابداعية كفيل بتلافى أى ضعف وسد أية ثغرة ، ولذلك يكتفى من هذا الديوان بشاعرية جبران الكبيرة ، « ووحيه المتمرد الذى يغور فى خفايا القلوب ليضىء ظلماتها ويفرج عنا الهموم والكروب » ·

وكان من الطبيعى أيضا أن يكتب تيمور مقالة نقدية عن أحمد شوقى بمناسبة قرب عودته من منفاه فى الأندلس · وبنفس الموضوعية انتهز تيمور المناسبة لا للكتابة عن شخص شوقى ولكن للكتابة عن شعر شوقى الذى استطاع أن يتغلغل الى كل القلوب بقصائد الغزل والحكمة والفلسفة والوطنية · يقول تيمور :

« شوقى هو أول من وصف الطبيعة من الشعراء العصريين بل هو أول من أجاد وصفها ، ولو ضربنا صفحا عن قصائده فى باب المديح ولم نقرأ منها الا الجزء الذى خصه بالغزل والوصف والحكم لرأينا فى شاعرنا الكبير عبقريا عظيما لا يجود الزمان بمثله فى كل آن » ·

وتتجلى دراية تيمور الواسعة بشعر شوقى عندما يحلل المراحل التى مر بها ، وكيف ابتدأ حياته مقلدا شعراء العرب الكلاسيكيين، خاصة المتنبى الذى ملك عليه لبه فسلك مسلكه · ومع ذلك فان قصائده الأولى تومض ببوادر عبقرية جديدة تنطلق بالشعر العربى الى آفاق لم يبلغها من قبل ، لأنه سرعان ما تخلص من قيود التقليد والمحاكاة ، وشق طريقه مبتكرا تقاليد جديدة · وان كان تيمور يأخذ عليه الوقوع فى براثن قصيدة المديح التى لا تليق بعبقريته ، فالمديح عند تيمور « باب من الشعر لا يصح أن نطلق عليه اسم شعر » ، لأن رسالة الشعر السامية تتنافى تماما مع أية صورة من صور النفاق والتملق ، حتى لو كان الشاعر مؤمنا بما يقول · فقد وهبه الله هذه العبقرية لتكون رسالة موجهة الى كل الناس عبر العصور ، وليس الى شخص ما ، مهما بلغ من الجاه والسلطان والسطوة ·

ولذلك كان تيمور سعيدا بشوقى عندما نفض يديه من باب المديح، وأدرك أن عبقريته تكمن فى الكتابة للانسان فى كل زمان ومكان ، ولذلك عليه أن يغوص فى أعماق نفسه ليعود الى قرائه محملا بالدرر والجواهر، مثلما فعل فى قصيدته السينية المشهورة التى أرسل بها من الأندلس :

« وطنى لو شغلت بالخلد عنه   نازعتنى اليه فى الخلد نفسى »

وفى ١٨ يونيو سنة ١٩١٧ كتب تيمور مقالة عن المجمع اللغوى المصرى على صفحات جريدة « السفور » ، ناقش فيها قضية تطوير اللغة العربية التى تؤرق معظم الأدباء والشعراء بحثا عن امكانات تعبيرية متجددة تتسع للتطورات الجارية فى الساحة الأدبية · فاللغة هى وعاء الفكر

والابداع الأدبى الذى تمتزج فيه العناصر المختلفة وتتفاعل لتنتج الأعمال الجديدة شكلا ومضمونا • والمشكلة كما يحددها تيمور فى بداية مقالته بمنتهى الصراحة والوضوح أن الأجنبى يقرأ ليتعلم فى حين يتعلم المصرى ليقرأ • واذا كانت اللغة والتفكير وجهين لعملة واحدة هى الفكر والسلوك، فان أية قيود على اللغة والتفكير هى بالتالى قيود على الفكر والسلوك واعاقة لأى تطور حضـارى محتمل • يـكفى مثلا أن الأجنبى يجد « لكل مخترع جديد كلمة يستعملها فى كلامه وكتاباته بعد أن يصقلها لسانه ، ويقف المصرى حيـال ذلك وقفة العاجز لا حول له ولا قوة ، فيعمد لوضـع كل كلمة جديدة بين قوسين اذا جاءت ضمن كتاباته » •

ويستعرض تيمور محاولات تطوير اللغة العربية مثل تغيير الحروف العربيـة الى حروف لاتينية تسمح بكتابـة الحرف المتحرك حتى لا يجد القارىء صعوبة فى القراءة فيقرأ صحيحا ثم يتكلم صحيحا ، لكن الفكرة رفضت لأنها تمثل ضربة قاضـية للشخصية المصرية التى يحرص عليها كل وطنى صـادق ومؤمن بوطنه • كذلك كان هنـاك من فكر فى كتابة الحرف المتحرك العربى ويعنى به تيمور الـ « أ ، و ، ى » ، فنكتب كلمة (كتب) مثلا (كاتابا) ، ويمكن استخدام المد فنكتب مثلا كلمة (كتاب) هكذا (كيتآب) ، وبهذا يمكن تجنب مشكلات الشكل •

لكن كان هناك من فكر فى وضع الشكل فى كل كلمة ، ومن فكر فى وضع الشكل على الأحرف التى يلتبس على القارىء نطقها وبذلك يمكن تجنب أى لبس محتمل فى المعنى • وغير ذلك من الأفكار التى وضـعها تيمور أمام المجتمع اللغوى الجديد (عام ١٩١٧) كى ينتخب منها الأسهل والأصح ، بل لكى يفكر فى آراء جديدة ربما كانت عملية ومفيدة أكثر • أما بالنسبة للمصـطلحات العلمية الجديدة فيقول تيمور بلا حسـاسية أو تردد ان اللغة العربية قادرة على استيعابها :

« أما مسألة الألفاظ الجديدة العلمية التى تخلو منها اللغة العربية، فأمامنا باب الاشـتقاق وبـاب التعريب ، وعندنـا من الكلمات القديمة المهجورة ما يصح أن نطلقه على كل لفظ جديد لا نجد له مرادفا عربيا ، على أنى لا أريد أن نأبى استعمال اللفظ الأفرنجى اذا صقله اللسان • وفى القرآن دليـل ساطع على صـحة قولى اذ فيه من الألفاظ الفـارسية ما يسوغ استعمال اللفظ الأجنبى ، وليس بعـار على اللغة العربية وان كانت أغنى اللغات وأوسعها أن تدخل فيها الألفاظ الجديدة الأفرنجية ، وما من لغة حية قائمة بنفسها دون احتياجها لمعونة اللغات الأخرى• وعلام نقف أمام اللفظ الأفرنجى نعاديه ونأبى استعماله بعد أن صقله اللسان ؟ اللغة هى ما يتـكلم به اللسـان فلماذا نسـتعمل اللفظ المهجور ونأبى استعمال اللفظ السهل ان كان افرنجيا » •

ان اللغة عند تيمور هي كائن حي يخضع لكل التحولات التي تجرى للكائنات الحية . وهي لا تتفاعل مع فكر الانسان وسلوكه أو مع حركة المجتمع وتطوره فحسب بل تتفاعل مع اللغات الأخرى المعاصرة لها . ولذلك لا يمكن أن تصب في قوالب توقف نموها وتطورها وحيويتها . واذا كان هذا الوعي اللغوى الحاد عند تيمور قد دفعه الى بلورة هذه الأفكار والمفاهيم الحديثة والرائدة منذ حوالى ثمانين عاما ، فماذا كان يمكن ان يقول لو عاصر عالم اليوم الذى جعلته ثورة المواصلات التكنولوجية قرية صغيرة ؟ ان نظرة تيمور المستقبلية والحضارية جعلته يستشف آفاق المستقبل واحتمالاته برغم أنه عاش في عصر لم تخرج فيه وسائل الاعلام عن الصحيفة المنشورة والخطبة الشخصية ، والمسرح والسينما الصامتة اذا كان لهما أى دور اعلامى . أما وسائل المواصلات أو الاتصال فلم تخرج بدورها عن السفينة والقطار ، ومع ذلك كان واعيا بالتفاعل بين مختلف اللغات بصفته خاصية حتمية لا يمكن تجاهلها بأية حال من الأحوال . وقد أصبح هذا التفاعل الآن حقيقة واقعية تفرض نفسها على كل البشر في كل لحظة من لحظات حياتهم ، ولابد من مواجهتها بالأساليب العلمية .

كذلك كان في ذهن تيمور تشكيل الأكاديمية الفرنسية وانجازاتها في هذا المجال الرائد لكي يستنير بها المجمع اللغوى المصرى الوليد في خطواته الأولى نحو ترسيخ تقاليده ، واضعا في اعتباره أنه لا توجد لغة ليست بها ألفاظ اعجمية . يقول تيمور :

« فواجب المجمع العلمى حيال ذلك أن ينتقى اللفظ الذى يرضاه الجمهور والا أعرض الناس عن ألفاظه ، وكان عمله بلا فائدة ولا نفع . وكم من كلمة افرنسية كانت من لغة (الآرجو) أدخلها المجمع العلمى الافرنسى في القاموس وأصبحت افرنسية يستعملها الكاتب والشاعر ».

ولا ينسى تيمور ان يدلل على دور الأدب في صياغة اللغة واكسابها المرونة الكافية للحيوية والتطور من خلال اطلاع الناس على الأعمال الشعرية والروائية والسير الذاتية ، فان اقبالهم عليها وتمتعهم بها من شأنه أن ينشر الأساليب الأدبية واللغوية فيما بينهم ، وبالتالى تزداد الحصيلة اللغوية ليس فقط على مستوى المفردات والألفاظ بل على مستوى المعانى والدلالات أيضا . يقول تيمور :

« وياحبذا لو أرسل الله لمصر كاتبا محبوبا تقرأ رواياته الناس أجمعون ، يستعمل الألفاظ التى صقلها اللسان والألفاظ السهلة القديمة حتى يتعود عليها القارىء ويألفها بعد نفوره » .

فاللغة ممارسة وتعود وفكر متجدد وسلوك يومى . وهى لا تقتصر على الأدب فحسب بل تشمل العلم أيضا ، ولذلك فان المجمع اللغوى هو فى حقيقته مجمع علمى بمعنى الكلمة . وقد أدرك الفرنسيون هذه الحقيقة الحضارية ، فقاموا بتطبيقها عند انشاء الأكاديمية الفرنسية التى ضمت أعلام المفكرين والأدباء والعلماء والفنانين والفلاسفة الذين مثلوا الاتجاهات والتيارات الحضارية على أرض فرنسا ، والذين شهدت لهم انجازاتهم وابداعاتهم واختراعاتهم وابتكاراتهم بالأصالة والعبقرية والقدرة على مواكبة تيار الزمن بل والاسراع به الى آفاق جديدة . يقول تيمور :

« ويا حبذا لو ضم المجمع بين أعضائه المشرع والطبيب والمهندس والزراعى والتجارى حتى يتعاون الأعضاء على وضع الألفاظ الجديدة العلمية ، ويكون وضعها صحيحا لا تشوبه شائبة » .

فاللغة هى المعرفة بكل فروعها المتشعبة ، وهى الوعاء الحضارى والفكرى الذى تتفاعل فيه كل تيارات ونبضات وانطلاقات الأمم الناهضة ، ولذلك فهى تشكل عنصرا حيويا فى منهج التحديث الفكرى والحضارى عند تيمور ، والذى يدور حوله الفصل التالى والأخير من هذه الدراسة .

الفصل السادس

التحديث الفكرى والحضارى

التحديث الفكرى والحضارى

كانت الأفكار والموضوعات والمضامين والتأملات والتحليلات والتفسيرات والخواطر من الغزارة والخصوبة عند محمد تيمور بحيث لم يكتف بالقصة والمسرحية والقصيدة كقنوات أدبية وفنية لتوصيلها الى قارئه ، بل كتب المقالة والصورة القلمية والتعليق والتحليل كقنوات مباشرة لتنوير القارىء وتحديث فكره تجاه عصره وحضارة عالمه الذى يعيش فيه · ولذلك كان دوره كمفكر حضارى لا يقل فى أهميته وحيويته عن دوره ككاتب قصصى ومسرحى وشاعر مبدع · بل ان الأفكار والمضامين التى تناولها فى مقالاته وتحليلاته تشكل مع تلك التى انطوت عليها أعماله الابداعية منظومة متكاملة أو سيمفونية متناغمة ، اذ يصعب أن نجد فى فنه وفكره أى نشاز أو تناقض · ذلك أن هذه المنظومة تصدر عن منظور فكرى وفنى وانسانى متسق ، تبلور من ثقافته النظرية ومعايشته العملية لجوانب الحياة التى خبرها سواء فى مصر أو خارجها ، وأصبحت القاعدة الراسخة التى ينطلق منها سواء لابداعه الأدبى والفنى أو لانجازه فى مجال التحديث الفكرى والحضارى ·

فى مقالة بعنوان « الأفكار القديمة والحديثة » كتبها فى ١٠ أغسطس ١٩١٧ ، عالج تيمور قضية الأصالة والمعاصرة من منظور حضارى وفكرى ناضج · وهى القضية التى لازلنا نتجادل حولها بعد مرور حوالى ثمانين عاما على هذه المقالة دون أن نصل الى حسم لها ، برغم أن تيمور أثبت أنها تكاد تصل الى حد البدهية التى تجعل أى جدل حولها نوعاً من السفسطة الفارغة أو العقم الفكرى · يقول فى هذه المقالة أو الصورة القلمية :

« فلان يعشق الكتب القديمة ولا يتصفح سواها · يتغنى فى المجالس بما تحويه بطونها ويستشهد فى كتاباته بجليل حكمها ، فهو فى نظر الناس عالم فاضل مطبوع على البيان متفنن فى ضروب الخطاب · ان تكلم كان بسيط اللسان رحيب المجال ، وان كتب كان مليح الفصول

رائق الفقر . ان أتيته برأى يخالف رأيه أوغرت صدره واقتدحت غضبه فرماك بالجهل والتعدى على العلماء السالفين الذين لاتلحق آثارهم ولا يشق غبارهم . وان جئته برأى جديد لم يسمع به أحد من قبل قال عنه انه غامض مبهم تخامره فيه الشكوك وتتجاذبه الظنون . هذا هو شأن كثير من علمائنا الأجلاء الذين نشأوا فى جو القديم فعز عليهم أن يطرق آذانهم الجديد . يظنون أن آباءنا وأجدادنا عاشوا فى عصر كان العلم فيه زاهرا فحرام علينا نحن أبناءهم أن ننقض رأيا اتفقوا عليه وأن نجادلهم فى قضية أثبتوا صحتها فى كتبهم . فليلق كل منا سلاحه أمام أدلتهم وبراهينهم مهما كان وثيق الحجة شديد اللداد » .

أى أن منهج التحديث الفكرى والحضارى عند تيمور يؤكد أن الثقافة الحقة الناضجة هى فى حقيقة أمرها فضيلة بل وفريضة . ذلك أن كل الفضائل الانسانية والمثل العليا تنبع من الثقافة الحقيقية ، والأفق الواسع ، والنظرة الشاملة ، والبصيرة النافذة . فالرأى الموضوعى الصادق نتاج طبيعى لثقافة صاحبه ، ولا يمكن أن ينهض رأى على جهل بمعطيات العصر . ولذلك فالخوف يجب أن يكون من سيطرة الجهل وضيق الأفق وليس من تيار الثقافة الوافدة . فالتمسك بالتراث والأصالة لا يعنى سد باب التجديد والابتكار ، ولذلك رفعت الحضارة العربية القديمة كثيرا من شأن المجددين الرواد . وحقنا فى التصرف فى أمور دنيانا وظروف عصرنا ، ليس أقل من حق أسلاف عظام لنا جددوا وابتكروا وتصرفوا فى أمور دنياهم وأحوال عصرهم . فالتجديد الجذرى ليس بالضرورة منقطع الجذور عن التراث القومى والفكرى والحضارى والروحى للشعب .

ان التحدى الحقيقى المطروح أمام الشعوب العريقة التى تواجه مشكلة التقدم الحضارى هو بالدقة : كيف تجدد حضارتها ، فلا تلفظ الماضى باسم الحديث ولا ترفض الحديث باسم الماضى ، وانما تأخذ بأسباب التجديد والمعاصرة دون أن تفقد الاتجاه والأصالة . وفى هذا يواصل تيمور رسم صورته القلمية فيقول :

« وفلان يحترم آراء السالفين ويجل أعمالهم وسعيهم فى تحقيق كل ما وقع تحت عيونهم ولكنه يود أن يكون له بعض ما كان لهم من الحرية فى البحث والتنقيب حتى يجىء الرأى الصائب ويموت الرأى الواهن مهما تسايرت أهواء الناس على صحته . كل له الحرية فى البحث وليس من العار ان يأتى الانسان بفكرة شحذ لها غرار رأيه وأثبت له غيره أنها غير صحيحة ، وانما العار كل العار أن يستقصى الانسان فى البحث عن رأى جديد ثم يضن به على قومه أو يضرب عنه صفحا لأنه جديد لم يتفق على صحته أحد من السالفين » .

يريد تيمور أن يقول ان الحفاظ على أصالتنا ليس بالانكماش والجمود والضعف ، ولكن بدرجة التقدم التى نحرزها ، بالأسلوب السليم الذى يستمد حيويته من قدرتنا على التجديد ، وثباته من تمسكنا بالأصالة ٠ وبهذا المعنى فان عملنا من أجل أن نبنى مجتمعـا عصريا ودولة حديثة ، لا يعنى النقـل والتقليد والمحاكاة ، وانما يعنى الأخذ والعطاء والتفاعل والتجديد والابتكار والتطوير والتقدم والانطلاق الى آفاق المستقبل ٠ ولذلك يتحتم علينا أن نرفض أن تكون الأصالة نظرة الى الوراء تقدس الماضى لأنه الماضى ، وترفض التجديد لمجرد الكسل العقلى والفـكرى ٠ فليس كل ما كان فى الماضى ايجابيا بل من الطبيعى أن ينطوى على بعض السلبيات ٠ كما يتحتم علينـا أن نرفض من جهة أخرى أن نمسـخ شخصيتنا القومية باسم المحاكاة المادية أو السلوكية لمجتمعات أخرى ٠

ويلقى تيمور الضوء على الفكر الديمقراطى أو الديمقراطية الفكرية التى تحتم التفـاعل بين مختلف الآراء دون أن يتمسك أحد برأى ثبت خطؤه أو ضعفه أو عدم اتساقه ٠ فالعبرة ليست بالتمسك بالرأى ولكن ببلوغ الرأى الموضوعى الصحيح أينما كان مصدره ، بل ان العار الحقيقى فى نظر تيمور يتمثل فى اقتناع الانسان برأى موضوعى وعلمى صحيح ثم يكبته ويتحاشى الافصاح عنه لمجرد أنه لا يتفق مع آراء القدماء ، سواء بدافع الخوف أو الحرج أو الكســل العقلى ٠ فالعلم لا يتطور ولا يتقدم الا بتفاعل الآراء والاجتهادات ، أما من يؤمن بأنه ليس فى الامكان أبدع مما كان ، فهو يريد أن يوقف عجلة التقدم العلمى ، وبذلك يتخلف عن موكب الحضارة لأن الآخرين لن يتوقفوا ٠ فالثبـات على القديم من هذا المنظور لا يعنى سوى التخلف ، فالتوقف هو رجوع الى الخلف وبالتالى فالثبات هو حركة ولكن الى الخلف ٠ يقول تيمور :

« لم يزل العلم فى جو الطفولة بالرغم مما أتى به علمـــاء الماضى والحاضر ٠ والحقيقة التى أتفقنا عليها مازالت تحيط بها الشكوك والظنون فان تمسكنا بالقديم كنا كمن يريـد أن يوقف تيار العلم أو كمن يتنحى عن العمل لسواه فيسبقه الى التحقيق والبحث قوم آخرون ، ويرجع هو وقومه القهقرى أمام اقدام الآخرين ٠ وانه لعار علينا فى القرن العشرين أن لا نفيق من رقدتنا الطويلة بعد أن رأينا ماضحاه الغربيون فى سبيل احياء العلوم وتحقيق كل غامض فيها » ٠

واذا كان تيمور قد قال هذا الكلام منذ حوالى ثمانين عاما فى عصر كانت التكنولوجيـا الحديثة لازالت طفـلا يحبو ، لكن يبدو أن بصيرته الثاقبة قد جعلته يستشرف آفاق المستقبل ، وينبه أبناء وطنه لتحدياته حتى يهبوا لمواجهتها واستيعابها واستغلالها لصالحهم قبل أن تغمرهـم بأمواجها العاتية وتغرقهم الى قاع العصر ٠ ومن ينظر الآن الى أبرز آثـار

الثورة التكنولوجية فى عالم اليوم ، سيتذكر تحذيرات تيمور وهو يتابع ذلك التقدم الهائل فى وسائل نقل الأفكار والمعلومات والتيارات وأنماط السلوك المختلفة ، عبر الحدود القومية لكل المجتمعات الانسانية ، على السواء وبالتالى سقطت الحواجز القديمة العازلة بين بيئة وبيئة ، وبين مجتمع ومجتمع • وأصبح هناك جديد كل يوم بل كل ساعة • ولذلك أصبحت نظرية التعليم المستمر ضرورة حضارية ملحة بسبب التطور السريع والمذهل للابتكارات الآلية والالكترونية • ولذلك يتحتم على العناصر النشيطة والمنتجة والمبدعة أن تكون فى حالة من التعليم المستمر والتحصيل المتواصل حتى لا يحدث تخلف عن الجديد ، وحتى نملك فى الوقت نفسه القدرة على تحليل هذا الجديد للاستفادة بايجابياته، وتجنب سلبياته ، فليس كل جديد منهجا نموذجيا يتحتم اتباعه ، وأسلوبا حضاريا يناسبنا ، اذ أن الفيصل النهائى فى الحكم عليه يتمثل فى المنهج العلمى والموضوعى والعقلانى الذى يحلله فى ضوء معطيات حضارية وانسانية وقومية عديدة • يقول تيمور :

« لا نزاع فى أن الفكرة الجديدة جميلة وان كانت غير صائبة • أنت بلاشك تستقبح الجديد لأنك تفاجأ به على غرة قبل أن تأخذ له عدتك وتسحب له ذيلك ، ولكنك فى حل من أن تتصفحه وتستوضحه وتقلب فيه خواطرك حتى تغرق فى البحث ، فتقف على مكان الضعف والقوة فيه ، وتكون حينئذ حرا فى قبوله أو رفضه • وأى خطر يداهم الأمة ان هى فوجئت بآراء جديدة ؟ لا مشاحة فى أن كل رأى صائب يبقى رغم أنف كل مستهجن له ، وأن كل رأى فاسد يضمحل ويموت وينسى مهما كان معززا ، ومهما تمادى صاحبه فى ضلاله وغلا فى جهالته • لا تخف ان عاش الرأى الواهن حقبة من الدهر لأنه يعيش وهو مهدد الى أن يتغلب عليه الرأى الصائب ، وما الدنيا الا ميدان عراك يتصارع فيها أصحاب الحقيقة ومجندو الجهالة ، والله نصير الحق ، فلا يلبث كل ذى صواب أن يفوز ، ولا يلبث كل ذى خطأ أن يلوى عنانه ويقصر عن باطله فتظهر الحقيقة ناصعة للناظرين » •

وبذلك يضع تيمور يده على حقيقة فكرية وحضارية لا يمكن تجاهلها وهى أنه فى النهاية لا يصح الا الصحيح • والفكر الحضارى بطبيعته يحمل فى طياته قوة تصحيحية لابد أن تبرز فى الوقت المناسب وتسيطر على مجريات الأمور عندما تنحرف عن جادة الصواب • فالحق حق ، والباطل باطل مهما اختلف الزمان أو المكان • قد يحدث فى فترة من فترات الاضمحلال والتدهور أن يحاول الضلال والزيف أن يلوى عنق الحقيقة ويطمس معالم الحق حتى لا تراه الأعين فتبهر به وتتبعه ، لكن شمعة واحدة من نور الحق كفيلة بقهر جحافل الظلام المتكاثف • ولذلك

يركز تيمور على العلم بصفته الأداة الحاسمة التى تجنبنا الدخول فى متاهات جانبية ، وطرق مسدودة ، ودوائر مفرغة ، تشتت الانتباه وتضيع الهدف ، وتعتم الرؤية .

وايمان تيمور بدور العلم الحديث ينهض عن أنه أساس أى تقدم حضارى . فالعلم الحديث لا ينهى عن تركيز الانتباه وحصر العناية فى تطبيقات العلم ، فهو لا يعترف أن غايته ينبغى دائما أن تكون المعرفة لذاتها . فالغاية النظرية والغاية العملية للعلم غايتان متلازمتان متكاملتان . ولذلك لا يجمل بنا أن نناقض بين المعرفة العلمية والمعرفة التطبيقية . بحيث نقول - كما قال القدماء - ان المعرفة التطبيقية تنصب على المحسوس وهدفها العمل، فى حين تبعد المعرفة العلمية عن كل اهتمام عملى تطبيقى، وتبغى ادراك الحقيقة على مستوى الأفكار الخالصة المجردة . ففى العلم الحديث لا تنفصل النظرية عن التطبيق ، ومن ثم فليس بينهما اختلاف فى الطبيعة . ففيهما يكتشف الانسان بين الكيفيات التى يدركها علاقات ثابتة أو قوانين، وتتيح له هذه القوانين بالتالى أن يمارس نشاطه العملى .

ومن الواضح أن الملاحظة والفروض والبراهين ، التى يعتمد عليها المنهج ليست بالخطوات الجديدة على الفكر الحضارى ، ولكن اذا كانت هذه الخطوات تستخدم فى معظم الأحيان بطريقة تلقائية ، فان المنهج العلمى يقوم بتنظيمها وتنسيقها ولا يعتمد عليها عفوا ، بل يقصد اليها قصدا ، وتطبق بغاية الدقة والانتباه والحيطة . ونظرا لاستيعاب تيمور للفكر الفرنسى فاننا نجد تأثرا أو تشابها بينه وبين الفيلسوف رينيه ديكارت عندما ينوه بالعلاقة العضوية بين المنهج العلمى والتقدم الحضارى ويؤكد أنه لا يكفى أن يكون لدينا عقل سليم ، بل ينبغى أن نستخدمه استخداما سليما . واذا كان هناك ثمة اختلاف بين الناس فى مستوى الذكاء ، فلا يرجع هذا الى تفاوت فى ملكاتهم الطبيعية ، وانما الى اختلاف المناهج التى يتبعونها . فالعقل العلمى يستبدل بالمعارف المختلطة التى تزوده بها التجربة ، مبادىء دقيقة مؤلفة من عناصر محددة وواضحة . ان العقل المنهجى يحلل الواقع الى عناصر يمكنه بفضلها أن يعيد تأليفه . فالعمليتان الجوهريتان لكل منهج علمى هما التحليل والتأليف ، وهما ما قام بهما تيمور فى كل مقالاته فى الفكر والحضارة والمجتمع والانسان .

وفى مقالة مبكرة كتبها تيمور فى مدينة ليون فى ٧ نوفمبر ١٩١٣ بعنوان « الخوف من الحياة » ، يضع يده على سلبية من أخطر السلبيات التى تعتور الشخصية المصرية ، وهى خمود روح الاستكشاف والعزيمة والابتكار والمبادرة والمخاطرة التى تطور الحياة وتدفعها الى الأمام . ان المثل الشعبى السائر الذى يؤكد أن ما تعرفه خير مما لا تعرفه لا يعنى سوى الجمود والتحجر والثبات والركود فى عالم متغير فى كل لحظة من

لحظاته، وبالتالى فان ما لا تعرفه يمكن أن يكون أفضل الف مرة مما تعرفه واصبح تكرارا مملا فى حياتك · ولولا روح المخاطرة والاستكشاف لما قامت للحضارة الغربية أية قائمة ·

لكننا عند اتصالنا بأوروبا فى أواخر القرن التاسع عشر لم نكتسب منها هذه الروح الوثابة ، اذ تصورنا أن الحصول على العلم منها لابد أن يهدف فى النهاية الى الحصول على وظيفة حكومية مرموقة فى مصر · وذلك بعد أن كان الأمل معقودا على مواكبتها حضاريا بعد اللحاق بها والتسلح بأسلحتها العلمية والتكنولوجية · يقول تيمور محللا الأسباب الايجابية والنتائج السلبية :

« مصر بلد شرقى دخله الأوروباويون ودخله معهم تمدنهم الغربى · ولقد أحس أهله بذلك التيار الجارف فأرادوا مقاومته جهدهم ، فضعفت همتهم وكلت عزيمتهم ، ولم ينفعهم ما ورثوه عن آبائهم من التجارب ، ففهموا أن ما بين أيديهم من العلوم والأخص العلوم العملية لا ينفعهم لمجاراة هؤلاء القوم ، ولهذا أرادوا أن يقفوا على كنوز الافرنج فبادروا بارسال أولادهم الى أوروبا ليقطفوا ثمار العلم ويعودوا بها الى بلادهم ·

« ولقد انتشر المصريون فى انكلترة واسكتلندة وفرنسا انتشارا هائلا حتى أنه أصبحت لا تخلو كلية واحدة منهم · ولهذا أملنا لبلادنا خيرا عاجلا وسألنا الله تحقيق هذه الآمال · ولكن نجم ذلك الأمل الكبير بدأ بالأفول لأن الباحثين عن الحقيقة وجدوا أن الحركة الجديدة المباركة لم تمش الا فى ثلاث طرق كثر عدد من سلكها من المصريين » ·

هذه هى الأسباب الايجابية التى دعتنا الى ارسال أبنائنا لتلقى أحدث العلوم فى مجال الطب والهندسة والحقوق ، وهذا توجه حضارى عظيم ، لكن العبرة فى نظر تيمور ليست فى تلقى العلم دون استيعاب المنهج الحضارى الذى أدى اليه لأن هذا يعنى استيراد العلم واستهلاكه دون توطينه فى أرض الوطن ثم استنباته واستزراعه وانتاجه بعد ذلك حتى يناسب احتياجات المجتمع · فالتقدم الحضارى المنشود يحتم عدم الاعتماد باستمرار على العلم المستورد ، والا تحولنا فى نهاية الأمر الى عالة تسير فى أذيال العصر · ولذلك يجب الربط بين مراكز البحث العلمى وبين احتياجات العصر لتأخذ من تلك الاحتياجات المادة الدراسية وليستفيد المجتمع من عائدها · أى يجب على البحث العلمى والتكنولوجى أن يطوع التكنولوجيا المستوردة للواقع القومى ، وأن يكتشف حلولا أصيلة لمشكلاتنا القومية · فالعلم ليس سلعة تستورد لاستهلاكها ثم تكرار استيرادها ، ولكنه منهج فى التفكير والابتكار والتطبيق والتنفيذ ، قد تكون أسسه وأصوله واحدة فى مختلف البلاد لكن تطبيقاته تختلف

باختلاف البيئات التى تتم فيها · ولذلك فاستيراد العلم لا يكفى بل يتحتم دراسة المنهج الذى أدى اليه والذى يمكن توظيفه بأسلوب مغاير فى كل بيئة على حدة· أما استيراد العلم والعودة به الى أرض الوطن لضمان وظيفة حكومية مرموقة فهو أســـوأ أنواع الاستيراد لأنه تطبيق للســـياسة البريطانية الاستعمارية التى أرادت أن تقصر هدف التعليم فى مصر على الالتحاق بالسلك الوظيفى الحكومى · يقول تيمور :

« أصبحنا لا نذهب لأوروبا لنتعلم ما فقدته بلادنا من العلوم بل نحن نتحمل متاعب السفر وشدائد الغربة لنكون أطباء ومهندسين أو قضائيين فقط ، ورغبتنا الكبرى فى ذلك أن نجد لنا مركزا فى الحكومة يضمن لنا مستقبلا لا تحفه متاعب الحياة ·

« هذا هو المرض الجديد الذى حل بنفوسنا وأصبح عقبة كؤودا فى سبيل تقدمنا ونجاحنا · ماتت فى نفوسنا عزيمة المخاطرة فى الحياة · ولهذا أردنا أن نتعلم علما بعيدا عن كل المجهودات الشخصية ، ولقد استأصل فى نفوسنا حب التوظف فى الحكومة لأننا أصبحنا نخاف جهاد الحياة » ·

ان التقدم الحضارى عند تيمور لا يعتمد على التعليم وحده ، وانما على الثقافة التى تؤدى بصاحبها فى النهاية الى تكوين منظور فكرى خاص به · فالانسان المثقف هو الذى يعرف الطريق الى الحياة ، الى قيم التطور والتقدم والحرية والعدل والحق ، كما يعرف وسائل الانطلاق فى ذلك الطريق ، أما المتعلم فهو الذى يدرس لكى يحترف عملا يرتزق منه · فالثقافة بشقيها الأصيل والمعاصر هى التى تحدد مقدار وعى الانسان بالمجتمع والكون حوله ، ومن ثم تلزمه بشق الطريق الخاص به نحو مستقبله ، الذى هو مستقبل المجتمع فى الوقت نفسه · فهذا المستقبل يتحدد بالحدود التى تحقق مصالحه وحرياته وآماله بل وحقوق ومصالح وآمال الجماهير كلها · ولذلك فالثقافة ممارسة يومية شخصية وعامة على مستوى الفكر أو السلوك ، أما التعليم فهو تحصيل معرفى شخصى لأداء حرفة معينة ، ولا يميل الى التجديد أو الابتكار اذا لم يكن صاحبه مسلحا بثقافة عميقة ومنظور فكرى متبلور · ولذلك يقول تيمور :

« قصرنا هيتنا على تعلم القضاء والطب والهندسة لاعتقادنا بأن الحكومة تفتح أبوابها اذا أتيناها حاملين شهادات هذه العلوم ونسينا أن بلادنا التى تتألم من تعاستها والتى ترزح تحت أحمال الشقاء تستغيث صارخة ولكننا نضع أصابعنا فى آذاننا كى لا نسمع أنينها وذلك لأننا أصبحنا نخاف الحياة » ·

ان هذا الرأى الذى نشره تيمور عام ١٩١٣ يبدو كأنه كتب الآن فى

آخر القرن العشرين · وهذه ظاهرة خطيرة تؤكد أننا لم نتطور فكريا ولم نتقدم حضاريا لأننا مازلنا نعتنق نفس التوجهات ، ونسلك بنفس الأساليب التى عفا عليها الزمن · فلا يزال بيننا من يشكك فى أى أمل أو احتمال لتقدمنا الحضارى بسبب انبهاره الساذج والأهوج بانتصارات الحضارة الغربية المسيطرة الآن على العالم ، والتى أعمته فلم يملك سوى التسبيح بأمجادها دون استيعاب حقيقى للمنهج العلمى الذى أدى اليها · كذلك نجد بيننا من لا يجيد سوى الفخر الكاذب بأمجادنا الماضية دون أن يكلف نفسه عناء العمل الايجابى المثمر والكفاح الجاد المتواصل سواء على مستوى التعليم أو التثقيف الفكرى أو التطبيق العملى · فلن نتقدم حضاريا الا بالعمل الدؤوب الذى لا يكل ، والجرى واللحاق بما بلغته الحضارة الغربية التى أضافت اليوم كثيرا الى ما استطاعت أخذه من الحضارات السابقة عليها · فهى لم تهمل شيئا أنتجه العقل البشرى فى أى عصر من العصور ، أما نحن فمازلنا مترددين ، خائفين ، متوجسين شرا من هذا الاتجاه أو ذاك ، أو معوقين وعاجزين عن الأخذ بأسباب الحضارة المعاصرة ، ولذلك أصبحنا من المهمشين أو المتفرجين المتوارين فى الظل والذين لا يملكون سوى الدهشة البلهاء أو الذهول المراهق أو الاستهجان المتشنج لما يدور أمام أعيننا ، فى حين لا يتوقف العالم لحظة عن سباقه الحضارى المحموم · وأحيانا نتذرع بحجج كثيرة لنخفى عجزنا عن تحقيق النجاح أو خوفنا من المخاطرة التى يمكن أن تبوء بالخسارة . أى أننا فقدنا دورنا فى الحياة تماما وأصبحنا قانعين بالحياة خارج الهامش أو فى الذيل · ولذلك يقول تيمور :

« الرجل خلق فى هذه الحياة ليعمل فان نجح استحق الثناء والفخر، وان خسر كان جزاؤه اللوم · وهو فى الحالتين سعيد لأن التعس هو من قضى حياته دون أن يمدحه أو يلومه أحد · ولقد قال عن هذه الفئة دانتى الشاعر التليانى الشهير « هؤلاء قوم قد طردتهم الجنة لأنهم يفسدون جمالها ، ولم يقبلهم الجحيم لأن مجرميها يفتخرون بهم » · لقد كتب عنهم هنرى برود الكاتب الروائى الفرنسى الشهير « الحياة دار عراك وموارد الرزق فيها كثيرة ولكننا لم نعرف بعد كل هذه الموارد أو نحن نتغافل عنها لأننا نخشى أن نسلك الطرق التى توصلنا اليها لأنها محفوفة بالأخطار والمخاوف ولهذا تركناها لقوم غيرنا سلكها منهم الأكثرون فوصلوا الى أمنيتهم وفازوا بمطلوبهم » ·

يستشهد تيمور هنا بالشاعر دانتى والروائى برود ليوضح لنا أن الوجود السلبى مرحلة وسطى بين الوجود الايجابى والعدم المطلق . لكن اذا كان لهذا أوذاك معنى أو دلالة مرتبطة بالكون نفسه ، فان الوجود السلبى لا معنى له على الاطلاق ، بل هو مجرد استمرار متميع فى الزمان.

والمكان ، أو مجرد تواجد كمى لا وزن له ولا كيف ، وبون شـــاسع بين التواجد الكمى والوجود الانسانى الحى المتفاعل والمتطور صوب آفـاق جديدة • ولعل الفارق الأساسى بين الانسان والحيوان أن الانسان يملك الفكر الذى يمنحه القدرة على المبادرة واستشراف آفاق المستقبل، وبالتالى فهو يوظف ارادته فى اعادة صياغة الحياة حتى تناسب أهدافه المتطورة دائما ، أما الحيوان فيســـتخدم الحياة كما وجدها ، ولذلك لم تجر على الحيوانات أية تطورات غير تلك التى فرضتها عليها الطبيعة ولم يكن لها فيها أى يد أو ارادة •

كان كل هم محمد تيمور أن يؤكد لأبناء وطنه أن الحياة هى مجرد مادة خام قابلة للصياغة والتشكيل بين يدى كل انسان يستخدم عقله ، ويوظف ارادته ، ويستكشف المجهول ، ويبادر الى الانجاز ، ولا يقبع فى داره فى انتظار ما تأتى به الأحداث والظروف التى غالبا ما تأتى على غير هواه وارادته لأنه ترك نفسه ريشة فى مهب الرياح منذ البداية • وأمواج الحياة لا ترحم من لم يتعلم الســـباحة فى محيطها الهادر المتقلب الزاخر بالأنواء والأعاصير ، كذلك فان من يتجنب الاقدام عليها وخوض غمارها طلبا للسلامة ، فانها لن تتركه لحاله سبيله لأن شواطئها ليست آمنة من ضربات الأمواج العـاتية التى تسحب بلاهوادة القـابعين عليها الى حيث أغوارها السحيقة المعتمة • وليست هناك فى الحياة مناطق خطرة وأخرى آمنة لأن الخطر توءم الحياة نفسها • فقد يموت انسان من نزلة برد المت به فى بيته فى حين يعود جندى ســالما الى بيته بعد أن قضى سنوات فى الجبهة بين آلاف الطلقـات الطائشة وشظايـا القنابـل الهاوية وجحيم الانفجارات المشتعلة •

فقد وجـد تيمور أن اصرار أبنـاء وطنــه على الالتحاق بالوظائف الحكومية بصفتها طوق النجاة من كل خطر ، هو فى حد ذاته الخطر نفسه لأنهم يضـعون أنفسهم تحت رحمة الآلة البيروقراطية التى لا ترى فيهم سوى تروس لا حول لها ولا قوة • قد يـكونون فى مأمن من شر الرفت أو الاســتغناء عن خدماتهم ، لكن المحصـلة النهائية لحياتهم تؤكد أنهم عاشوا فى خطر خبيث مزمن لم يشعروا به لاعتيادهم عليه ، وهل هناك خطر أكثر خبثا من تسلل الحياة كالرمال من بين أصابع أيديهم حتى آخر حبة عند الاحالـة على المعاش ثم القبوع فى انتظار المنيـة ولا عمل سوى الحديث عن الذكريات المملة التى لا معنى لها ؟!

لم يتصور تيمور أنه بعد آلاف السنين من الحضارة المصرية الرائدة أن يتحول الانسان المصرى المبتكر المبدع الى كائن شائه ممسوخ يجلس فى كهوف الادارات الحكومية المظلمة بين الملفـات والأقفـال والدواليب والفئران والأتربة ، لا ينتج الا مزيدا من الملفات والأضابير ، ولا يجهد فكره

الا فى اضافة المزيد من الامضاءات والاعتمادات . لقد وجد تيمور أن هذا الانسان قد تحول الى عملة أثرية أصابها الصدأ الذى شوه وجهها الحضارى المشرق بحيث هبط سعرها فى سوق البشر . ولا يرى تيمور ثروة مصر الحقيقية الا فى الانسان والنيل ، فهما رصيدنا الأساسى الذى يجب الا نفرط فيه على الاطلاق. وهذا الرصيد لا يتدعم ولا يتضاعف الا بالانتاج المادى الايجابى المثمر وليس بالعمل البيروقراطى العقيم . ولذلك يقول تيمور :

« حرام على نفس المصرى أن تكون محرومه من الاقدام . حرام على المصرى أن يخاف الحياة ولا خوف من الحياة . أصبحنا نلتصق بالتوظف حتى أن من درس منا التجارة بحث له عن خدمة فى بنك مع أن أخاه السورى يسافر الى أمريكا ويشتغل ولا يخاف الحياة . ومن درس منا الزراعة يسأل كل يوم عن اليوم الذى ستنشأ فيه نظارة الزراعة بدل أن يقضى وقته فى أرض له أو فى أخرى يستأجرها ليعمل فيها تجاريبه التى تثمر له يوما ما ثمرة تعود عليه وعلى وطنه بالنفع العميم » .

أليس ما قاله تيمور منذ ما يقرب من القرن هو نفسه الذى نطالب به الآن ؟! وكأننا نشعر بأن ما ينادى به روادنا فى مجال التحديث الفكرى والحضارى هو من قبيل المنطق المتسق المتماسك والأسلوب المنمق الجميل وليس بهدف التطبيق والتنفيذ كى يأتى بنتائجه الايجابية المثمرة ! فى حين يتحتم على قوى التقدم الحضارى أن تكون بدافع ذاتى من الانسان نفسه ، والا سيظل يفكر ويتحرك كمجرد صدى أو انعكاس لأجهزة السلطة الحكومية . ولعل الخطوة الأولى المؤدية الى آفاق هذا التقدم تكمن فى اعادة الاحترام والتقدير الى العمل الفكرى والميكانيكى واليدوى ، والقضاء على خرافة العمل الادارى أو الحكومى . فقد ترسبت فينا عقدة الوظيفة الحكومية برغم المرتب الهزيل الذى يحصل عليه الموظف فى نهاية كل شهر مما قد يدفعه الى الاستدانة أو البحث عن مصادر أخرى للتمويل سواء أكانت شرعية أو غير ذلك . ولعل المأساة تصل الى قمتها عندما يرفض أصحاب المهن التجارية الناجحة أو الحرف والمهارات الميكانيكية التى تعود عليهم برغد العيش ، أن يستمر أبناؤهم فيها من بعدهم ، ويعملون كل ما فى وسعهم كى ينضووا فى السلك الحكومى الهزيل على الرغم من أن حرف آبائهم تدر عليهم الأموال التى لا يعرفون كيف ينفقونها على الوجه الصحيح . وهذه كلها عقد طبقية سخيفة لا تزال تحكم تفكيرنا وسلوكنا برغم تحذير تيمور المبكر لنا .

كان تيمور يحاول أن يرسخ فى أذهاننا أن العمل الفكرى والميكانيكى واليدوى لا يقل فى قيمته بأية حال عن الوظيفة الحكومية والمنصب الادارى ، بل ان الادارة الحكومية قد وجدت أصلا لكى تنسق

بين هذه الأعمال الانتاجية ، لذلك فهى تأتى فى نهاية المطاف لأنها لا تنتج السلعة المادية الملموسة التى يمكن أن نتعامل بها مع الآخرين · كان كل خوف تيمور من أن يتضاءل عدد العمال المنتجين فى حين يتزايد أعداد الموظفين باطراد مرعب ، ولذلك أراد فى مطلع هذا القرن أن يتصدى أبناء وطنه لهذه الظاهرة الخطيرة حتى لا يأتى اليوم الذى يتحول فيه الانسان المصرى الى عمله أثرية تقبع فى متحف التاريخ · قد تكون مسلية للنظر ولكن أحدا لن يتعامل بها فى عالم لا يعرف ســـوى الانتاج الدؤوب · وللأسف فان نبوءات أو مخاوف تيمور قد تحققت بالفعل على مر عقود متتالية · ولا شك أننا نعانى الآن من عدم انصاتنا واستيعابنا لذلك النداء المبكر ، مما يحتم علينا ازالة رواسب تراكمت وتكلست وترسخت فى التربة المصرية ·

ومع ذلك لم تكن صرخة تيمور فى وادى الصم ، فقد أثرت فى مجال الاقبال على دراسة العلوم العملية بعد أن كان أبنـــاء جيله مقبلين على دراسة الآداب والعلوم النظرية · قال فى هذا الصدد :

« ثمانون فى المائة منا فى أوروبا يدرســـون الحقوق والاقتصاد والسياسة ، وبلادنا أشد احتياجا للعلوم العملية منهـــا لهذه العلوم · أنا لا أريد أن نترك العلوم الادبية ولكنى أريد أن نعتنى بالعلوم العملية أيضا حتى تتقدم حالة بلادنا الزراعية والتجارية والمالية · وهذا ما قاله رئيس جمهورية الصين يواى شى كاى عن أهل بلده فى حديث له مع أحد مراسلى جريدة الطان وكأنه تكلم عن لسان المصريين لأن هذا الداء الذى تفشى بيننا قد تفشى من قبل بينهم · قال : « أنا لا أفكر فى ترك الآداب كلية ولكن أجد الآن أن ثمانين فى المائة من شـــبابنا يدرسون القوانين والعلوم السياسية وبها يضيعون أوقاتهم فيما لا فائدة منه · فالواجب على الجمهورية أن ترمى بأنظارها الى الأشياء العملية كالعلوم الصناعية مثلا وذلك لزيادة ثروة البلاد خصوصا فى أراض كأراضى الصين تكثر فيهـــا الكنوز » ·

ولابد أن نسجل هنا لتيمور ريادته فى تعريف الكليات التى تدرس فيها العلوم وتلك التى تدرس فيها الآداب فى مطلع القرن فى حين أننا نسيىء فهم هذا التعريف فى آخر القرن اذ نقول ان هناك كليات نظرية وأخرى عملية أو كليات أدبية وأخرى علمية ، فى حين أنهـــا كلها كليات علمية ، يدرس بعضها العلوم العملية والآخر العلوم الأدبية · فكلية الآداب مثلا لاتدرس ابداع الأدب لكنها تدرس علم الأدب ، وبالتـــالى فان من يتخرجون فيها هم دارسو للأدب وليسوا أدباء ، الا من يملك منهم الميل

والموهبة للابداع الأدبى ، عندئذ تصبح دراسته مجرد أداة مساعدة لكنها لا تصنع منه أديبا ٠

كذلك كان تيمور رائدا فى مطالبة أبنـــاء وطنه بفك القيود التى تكبل انطلاقهم خارج بلدهم لكسب الرزق والانتشـــــار فى أرض الله الواسعة ٠ فأحيانا يصبح وجود المصرى خارج بلده أكثر قيمة وفائدة له منه فى داخله ٠ وبرغم مرور وقت طويل على نداء تيمـــور الا أنه تحقق فى الثلث الأخير من هذا القرن عندما انطلق الشـــباب المصرى الى بلاد الحضارة ليثبت جدارته وتفوقه وسط كل علومها المتشعبة وتكنولوجيتها المعقدة ٠ ففى أرقى البلاد الأوروبية والأمريكية نجده يقف على قدم المساواة مع أقرانه الأوروبيين والأمريكيين ، هذا ان لم يبزهم ٠ ويكفينا للتدليل على ذلك أن نذكر أسـماء مثـــل الدكتور فاروق الباز ، والدكتـــور مجدى يعقوب ، والدكتور محمد الوكيل ، والدكتورة أوديت الأسيوطى ، والدكتور محمد عبد الهادى ، والدكتور مفيد راغب وغيرهم من العلماء الذين رفعوا رأس مصر عاليا فى الخارج ٠ وكأننا بتيمور يريد أن يعبر عن ثقته الكاملة فى قدرات الانسان المصرى الذى يمكن أن يثبتها سواء فى بلده أو فى الخارج اذا توفر له المناخ الحضارى المناسب ٠ وهى ثقة أثبتت الأيام أنها كانت فى محلها برغم أن عصر تيمور لم يكن يوحى بأى أمل فى كسر هذه القيود حين قال :

« تجد الأب منا يود أن لايفارقه ابنه ، وتجد الابن لايبحث عن كسب رزقه خارج بلده ٠ يظن المصرى أن حب وطنه هو المكوث فيه ، ويصـــف الآباء أبناءهم الذين يتركونهم للعمل فى بلد غير بلدهم خائنين الوطنية والدين ، كارهين عوائد بلادهم ، عاشقين قوما لا ينتسبون اليهم » ٠

ولم يكن فى دفاع تيمور عن التقدم العلمى أى اهدار لدور الأدب فى السمو بوجدان الانسان وتهذيب مشاعره ٠ ذلك أن منهج تيمور فى الحياة يشكل منظومة فكرية وحضارية متكاملة ومتناغمة ، لاتحمل فى طياتها تناقضات مفتعلة أو صراعات تقليدية ، اذ أن كونه أديبا لاينفى حماسه للعلم ، فلا تناقض بين هذا وذاك لأن كلا منهما يكمل الآخـــر ، فالعلم يمنهج عقل الانسان فى حين يعيد الأدب صياغة وجدانه وتشكيله جماليا ٠ والعالم الحق لاغنى له عن الأدب والفن حتى لايتحول عقله الى أداة جهنمية تحيل الابداع العلمى الى طاقة مدمرة ، كذلك فان الأديب الحق لاغنى له عن العلم حتى يمنهج فكره ويمنح أعماله شخصيتها المتميزة بحيث لا تتحول كتاباته الى ثرثرة عجائز ٠ وكل من العلم والأدب جناحان للانطلاق صوب استخراج الكنوز سواء تلك المدفونة فى الأرض أو فى داخل الانسان ٠ يقول تيمور :

« أجل ان البلد الذى تبطل فيه الحركة الأدبية يكون كالجسم الذى يعيش بلا قلب يحس ويشعر · ولهذا وجب على كل أمة أن تكون لها هذه الحركة ولكنه لايجب أن يتسبب عنها التقاليد والخوف من الخوض فى مضمار الحياة ثم الشكوى بعد ذلك من أن الأجنبى اغتصب البلاد وأدارها ونهب ثروتها وخيراتها واستخرج كنوزها » ·

وقد امتد منظور تيمور للتحديث الحضارى ليشمل الاقتصاد أيضا · تلفت حوله ليجد أن جميع الشركات والمصارف ملك الأجانب ، وكان يدرك جيدا أن من يمسك بناصية الاقتصاد يمسك فى الوقت نفسه بعنق الأمة · والاستعمار الاقتصادى أخبث وأخطر بكثير من الاستعمار العسكرى الصريح الذى يتمثل فى قوات مرابطة فى أماكن معروفة يمكن أن تكون هدفا واضحا لهجمات التحرير ، أما الاستعمار الاقتصادى فيمكن أن يسرى فى عروق الأمة كالدماء فيتحكم فى كل حركة من حركات جسمها · من هنا كان نداء تيمور بالمبادرة الى انشاء الشركات والمصارف الوطنية · ونظرا لأن عصر تيمور كان عصر الريادة فى مجالات عديدة ، فقد كان طبيعيا أن يبادر رائد آخر مثل طلعت حرب كى ينشىء « بنك مصر » بصفته اول بنك مصرى صميم · يقول تيمور :

« لم نجد كل الشركات فى مصر أجنبية ؟ لأنا نخاف أن ننشىء لأنفسنا شركات ·· ولماذا نجد أموالنا فى أيدى الافرنج ؟ لأنه ليست لنا مصارف وطنية · نحن ندافع عن أنفسنا كما يدافع العاجز عن نفسه فيكثر كلامنا ويقل عملنا والأجنبى لايتكلم ولكنه يعمل وعمله خير سلاح يدفع به غاراتنا » ·

وبذلك يضع تيمور يده على آفة الانفصال بين الأقوال والأعمال ، فنحن كثيرا ما نجد راحتنا فى الاقوال واستعراض العضلات فى الجدل العقيم ، ومازلنا نعانى من هذه الآفة التى يبدو أنها ترسخت فى حياتنا وأصبحت سمة مميزة لسلوكنا · والمسألة ليست مجرد جدل منطقى ، وانما هى قضية علمية أساسا وتخضع لكل قوانين العلم الحديث ، وأى تجاهل لهذه القوانين يحول الجدل المنطقى الى كلام أجوف ، ومناقشات بيزنطية ، وأصوات لامعنى لها · وهذا لايعنى سوى أننا نستسهل الكلام ، ونستمتع به فى حد ذاته أكثر من القيام بالعمل الايجابى المثمر · فالأمم لا تحقق وجودها بالكلام الرنان ، لأن عهد العنتريات والقصائد المشتعلة مضى وولى · وأصبح الناس ينصتون فقط لصوت العقل والعمل وحده ·

لقد طالب تيمور أبناء وطنه بالابتعاد عن المجال النظرى المريح ،

والخوض فى الميدان العملى المرهق . فالأمم لاتبنى بالأقوال ، لكنها تنهض على الأعمال الايجابية المثمرة . أما اذا اقتنعنا بمعســول الكلام وحده المنطق ، وأى طرف فينا سيقهر الطرف الآخر بمنطقه المتماسك الصارم ، فســيكون مثلنا فى ذلك مثل أهل بيزنطة الذين كانوا يتجـادلون عن أيهما خلق أولا : البيضة أم الكتكوت ، فى حين كان العدو يدق أبــواب بلادهم . فنحن لا نملك امكانية الترف الفكرى الذى تتصارع فيه النظريات والأفكار والعقائد الاجتماعية المتعددة ، لأننا لم نرسخ بعد أساسات البناء الحضارى برغم أنها من البديهيات التى لاتحتاج الى جدل أو نقاش . وعندما نتخلص من الجهل والفقر والمرض فانه يحق لنا ممارسة التــرف الفكرى المتمثل فى المناظرات والندوات والمواجهات الأيديولوجيــة مثلما تفعل الدول التى انتهت من ترسيخ بنيتها الحضارية الأساسية .

ومفهوم التحديث الفكرى والحضارى عند تيمور لايصدر عن انبهار ساذج بحضارة الغرب ، بل يمزج عنصرى الأصــالة والمعاصرة فى بوتقة فكرية تصهرهما وتعيد صياغتهما بحيث لانعرف حدود هذه من تلك . فهو يريد لوطنه أن يتسلح بكل أسلحة الحضــارة المعاصرة حتى يستطيع أن ينطلق الى آفاق العصر دون أن يفقد هويته المتميزة . يقول :

« ربما ظن البعض أنى أدافع عن الافرنج أو أنى عاشق لهم متفان فى محبتهم ، والله يعلم أنى أدافع عن الحقيقة وأبسطها أمام أعيننا كى نشعر يوما بما نحن فيه من التأخر والتقهقر لنهب من نومنا العميق مرة واحدة ، ونعمــل لمجــاراة الأجنبى ثم للفوز عليــه . فمتى تتحقق هذه الآمال ، ومتى يرمى المصرى وراء ظهره الكسل ، ومتى يقدم على الحيـــاة غير هياب لأخطارها ، ومتى يقال عنه أنه لايخاف الحياة ؟ » .

ولذلك كانت الشخصية المصرية هى الشغل الشاغل لتيمور كلما فكر فى الكتابة عن تحديث مصر فكريا وحضاريا . وتحديث الشخصية المصرية لا يتأتى عن طريق تغييرها أو مسخها أو تلوينها ولكنه ينهض على تحسينها وذلك بتدعيم الايجابيــات والتخلص من السلبيــات ، فنحن لانستطيع أن نتخيل لأنفسنا شخصية أو هوية أخرى . على أن أهم سؤال يمكننا أن نسأله هو هل ثمــة مقياس ثابت يمكننـــا به أن نــوازن بين شخصية قومية وأخرى ، ويمكننا به أن نحدد الملامح الأساسية للشخصية المصرية ؟ فى الواقع تلعب النسبية دورا كبيرا فى هذا المجال . فليس ثمة عصر واحد من مجتمع يحقق كل ملامح الشخصية القومية ، بل تمتد هذه الملامح لتغطى المجتمع كله منذ نشأته حتى اللحظة الراهنة ، وهناك دائما تنويعات وتفريعات جانبية تضاف الى الملامح الأساسية بمرور الزمن ، سواء بالسلب أو بالايجاب . ومن هنا كانت الشخصيات القومية تختلف

فيما بينها اختلاف بصمات الأصابع · وهذا الاختلاف ليس عيبا ، بل انه العنصر الرئيسى الذى يمنح الحياة البشرية ديناميكيتها وحيويتها وتطورها وتقدمها عن طريق التنافس بين الشخصيات القومية المختلفة · فالحفاظ على الشخصية القومية لايعنى العنصرية الضيقة أو الانغلاق على الذات ، بل يعنى التخلص من سلبياتها وتدعيم الايجابيات سواء تلك التى تحتوى عليها أو التى يمكن استلهامها من شخصيات قومية أخرى · وفى مجال هذه السلبيات صال محمد تيمور وجال بلا حرج أو حساسية ، فكان نهجه صريحا واضحا لا يحتمل أى لبس أو تأويل · يقول فى مقـالة كتبها فى ١٠ أغسطس ١٩١٨ بعنوان « شخصيتنا » :

« يقولون عن المصرى أنه عاجز عن القيام بعمل هام تحفه المخاطر ، وان أقدم عليه لا يلبث أن يرجع القهقرى بعد أن يسير فى طريقه قليلا تاركا مشروعه فى يد الاهمـال ثم الموت · هذا ما يقـال عن المصرى فى كل بلد ، وهذا ما أثبتته التجارب ، وانها لحقيقة مرة تؤلم النفوس الحية ، ولكننا لا يسعنا الا الاقرار بها لأن الاقرار بالضعف قوة ربما أنتجت نتيجة حسنة تعود بالخير والمنفعة · تقول الناس عن المصرى ذلك ، ومنهم من يجد السبب فى الجهل الضارب أطنابه على سواد المصريين ، ومنهم من يجده فى تأثير الطقس على نفوس المصريين ، ومنهم من يجده فى غير ذلك · وقل من يجده فى جهل المصرى لشخصيته ، وجهل الشخصية هو الباعث الأقوى على عدم الاعتماد على النفس ، وعلى الاتكال على الغير · والاتـكال على الغير يسوق المرء الى هوة الموت الأدبى التى ترقد فيها النفوس رقدة طويلة لاتستيقظ بعدها لأى عمل نافع » ·

وكأننا بتيمور يعود بنا الى مقولة سقراط الشـــهيرة « اعرف نفسك » · ان معرفة الذات القومية ضرورة ملحة لكل أمر تماما مثل معرفة الذات الفردية لكل انسان · انها البوصلة التى تهدى الافراد والأمم سواء السبيل لأن من خلالها يعرفون نقاط ضعفهم فيتجنبونهـــا أو يتخلصون منها ، ويدركون مكامن قوتهم فيدعمونها · فليســت هنـــاك أمم قوية وأخرى ضعيفة ، ولكن هناك أمما اكتشفت امكاناتهـا فدعمتها ونمتهـا وطورتها وانطلقت بها الى آفاق المستقبل ، وأمما لم تدرك قدراتها الكامنة فيها فأهملتها وأوحت الى نفسها بالضعف والاستكانة ، فضعفت بالفعل وجاءت فى ذيل قائمة دول العصر ، ولذلك يرى تيمور أن أخطر آفة أصابت المصرى هى جهله بشخصيته وعدم وعيه بامكاناتها التى تركها تهدر فيما لا طائل من ورائه : فأقنع نفسه بأنه عاجز عن الاعتماد على نفسه ، ولابد من الاتكال على غيره ، وبذلك أصبح تحت رحمة الآخرين الذين اذا منحوا فانهم يمنحون لهدف نفعى فى نفوســـهم ، واذا منعوا فانه لايملك الحق

أو القدرة على محاسبتهم أو مجرد سؤالهم · ولذلك فان الحجج التى يتذرع بها لتبرير ضعفه وتخاذله وتخلفه هى حجج واهيـــة لايخدع بها سوى نفسه · يقول تيمور :

« ليس الجهل هو السبب فى فشل المصرى · فكم من أمة جاهلة ارتقت تدريجيا الى مصاف غيرها من الأمم المتعلمة · وليس الطقس هو السبب فى خمول المصرى وكسله ، وكيف يكون الطقس ســـبب ذلك والأجنبى يعيش معنا تحت السماء التى تظللنا ولكنه يعمل ونحن ننام » ·

ولايقصد تيمور بهذا التفسير تشجيعا للجهل والأمية ، ولكنه يوضح أن الثقافة القومية تراث تتناقله الأجيـــال عبر العصـــــور خلال قنوات قد لايكون التعليم واحدة منها · وقد نجد جماع الحكمة والتراث والثقافة فى فلاح مصرى أمى برغم الخرافات والخزعبلات التى قد تمثل جانبا من تفكيره وقدرته على استيعاب الحيـــاة · وقد يكون هناك انسان متعلم ، أى يجيد القراءة والكتابة لكن من الصعب أن نعتبره مثقفا بمعنى الكلمة · وبالتالى لا الأمية ولا الطقس ولا أية حجـة أخرى تبرر تقـاعس المصرى وتخاذله · عليه أولا وقبل أى شىء آخر أن يكتشف قـدراته وامـكاناته الذاتية سواء بنفسه أو بمساعدة الآخرين من المستنيرين حوله ، وبعد ذلك سيدرك أن وجوده كيان له قيمته ودلالته . وعليه أن ينميه ويدعمه ويطوره سواء بالتعليم أو بأية وسائل حضارية أخرى · ان الحضارة تبدأ بوعى الانسان بنفسه وبمجتمعه وبعصره ، وبدون هذا الوعى لايملك قوة الدفع الذاتى التى تســاعده على التفـكير المتسق الســـليم والســـلوك المنطقى الحضارى · يقول تيمور :

« نحن قوم لنا تاريخ يجمعنا ، نعيش به فى بقعة من الأرض حدودها معلومة للأجنبى وللوطنى ، ولنا لغة واحدة نتفاهم بها ، بل ولأجسامنا لون واحد يكاد يكون عاما ، فنحن اذا أمة حية تعرف ما عليها ومالها ، ويحق لكل فرد من أفرادها أن تعرف أنه مصرى يعيش لمصر ويحيى من أجلها ، حتى اذا عرف ذلك كل المعرفة أمكنه أن يعتمد على نفسه فى أى عمل يقوم به · هذا مع الأسف ما يجهله عامة المصريين ، أما الشبيبة منهم فقد ابتدأت فى فهم ذلك ، بل فى خلع ذلك الرداء الرث وارتداء تلك الحلة الجديدة الجميلة التى يحق لهم أن يتزينوا بها فى كل عمل يهمون بأدائه لأنفسهم أو لوطنهم ، وأداء العمل الشخصى بما يقضى به الواجب هو فى الحقيقة أداء جزء من العمل الذى يتطلبه الوطن » ·

أى أن تيمور يرى فى الشخصية القومية انفعالا بالحياة واستيعابا لأبعادها المحلية قبل أن تكون انفعالا بأفكار الآخرين الواردة من الخارج -

فالحياة الخصبة ، المثمرة ، الايجابية ، المنتجة هى المنبع الذى تستمد منه الأفكار والفلسفات حياتها وكيانها . ومهما تعددت التوجهات والفلسفات التى تلبس ثوب العالمية فان الفكر الانسانى فى أساسه محلى وقومى ، ولابد أن يتفاعل مع هذه التوجهات والفلسفات تفاعلا عضويا والا فانه يلفظها كما يلفظ الجسم البشرى أى شىء دخيل عليه .

ومن العبث استيراد أو اقتباس أو استعارة الفكر من بلد أجنبى لتطبيقه بحذافيره على الواقع المحلى . فالفكر لايوجد الا فى موطنه ولا ينبع الا منه . لكن هذا لايعنى أن يكون الفكر مجرد صورة فوتواغرافية للشخصية القومية لأنه فى حقيقته عبارة عن علاقة عضوية بين الفكر العالمى أو روح العصر وبين الخصائص القومية للفكر . وفى حالة غياب هذه العلاقة يحدث أمر من اثنين : اما أن تتحول الشخصية القومية الى مجرد قالب جامد أو تكرار ممل أو صورة باهتة أو مرآة عاكسة ، أو أن تصبح مجرد مادة خام ينقصها التطوير والتحسين ومواكبة العصر . والواقع أن أية معركة حضارية تخوضها أية أمة لابد أن تكون من أجل الحفاظ على شخصيتها القومية التى لاتعنى سوى الأصالة ، والمعاصرة ، والصلابة ، والوعى الناضج ، والاعتماد على النفس ، واستيعاب منجزات العصر وتطويرها لصالح الأمة . وعلى كثرة المعارك التى خاضتها الشخصية المصرية على مر العصور ، كانت تخرج دائما منتصرة مرفوعة الرأس مهما طالت قرون الظلام وعصور القهر .

من هنا كان تأكيد تيمور على أننا أمة حية تعرف ما عليها ومالها ، ويحق لكل فرد من أفرادها أن يعرف أنه مصرى يعيش لمصر ، فاذا ترسخ هذا الوعى داخله أمكنه أن يعتمد على نفسه فى أى عمل يقوم به . فلا حضارة أو نهضة أو تقدم بدون ممارسة فضيلة الاعتماد على النفس بصفتها القاعدة الراسخة للانطلاق الى أى أفق منشود .

ويوجه تيمور كلامه الى الشباب لأنه حلقة الوصل بين الماضى والمستقبل ، وحرصه على دور الشباب جزء من حرصه على أن ترتبط حلقات تاريخنا كلها بحيث تصبح امتدادا حيا بين الأصالة والمعاصرة . وتيمور نفسه ــ كشاب ــ كان يدرك جيدا عاطفة الشباب الجامحة وطاقة الانفعال الفوارة والميل الى المحاكاة والتصنع وغير ذلك من الشطحات التى قد تدفعه فى بعض الأحيان الى الاتيان ببعض التصرفات التى قد يندم عليها بعد ذلك اذا رآها فى ضوء فاحص ومتعقل وموضوعى ، وخاصة أن أسلوب تحقيق الهدف لايقل أهمية عن تحقيق الهدف ذاته . فالأسلوب الأهوج المتسرع الطائش المرتجل ، أو التقليد الأعمى الساذج لأفكار الآخرين وسلوكياتهم ، أو التصنع المنافى للأصالة والمصداقية ، قد يؤدى

الى نتيجة عكس التى يهدف اليها الشباب تماما برغم نبل مقصدهم . يقول تيمور :

« ربما كان فى فهم الشبيبة المصرية للشخصية المصرية بعض من التقليد والتصنع ولكنه ان لم يتحول عاجلا الى طبيعة محمودة وغريزة فى النفس فسوف يتحول آجلا فى نفوس أبناء هذه الشبيبة ، ويصبح غريزة تصحب النفوس من ساعة أن ترى العيون نور السماء . هذا ما أريد كتابته للشبيبة بل هذا ما ألفت أنظار الكتاب له حتى تبلغ بهم مصر غايتها المنشودة » .

بهذا المنطق يلقى تيمور على عاتق الكتاب والمفكرين مهمة حضارية تحتم عليهم أن يوضحوا للشباب باستمرار أن النظرة الموضوعية الملتزمة ليست وهما من الأوهام ، وانما هى فكرة حيوية دافعة تسير على هدى غايتها الحضارية العليا فى الفكر الانسانى ، ومهمة الرائد الفكرى أن يعرف سيرة التاريخ وخطته وغايته من خلال الفكرة العليا التى تقوده وتحدده . وقد لايدرك الشباب حقيقة الأشياء فيثيرون التذمر ويلجون فى الثورة ، فاذا تقدمت بهم السن غلب عليهم الاعتدال . وليس هذا مصدره الرضا والقناعة ، بل مصدره النضج والخبرة وصحة الحكم على الأشياء . فمن خلال الخبرة والتجربة يتعلم الانسان مع تقدم السن كيف يفرق بين ما هو عارض وما هو جوهرى . ومع ذلك يحتم تيمور على مفكرينا ألا ينتظروا الشباب حتى تتقدم به السن لكى يحصل على النضج والخبرة وصحة الحكم على الأشياء . فواجب هؤلاء المفكرين الاسراع فى تقديم الوسائل والدراسات والانجازات والكتب التى تساعد الشباب على النضج السريع ، وبذلك نختصر عامل الزمن وننطلق فى ركب الحضارة المعاصرة بسرعة العصر الذى نعيشه لأنه لايعقل أن نظل نتلقى سلبيا نتائج المتغيرات الخارجية .

فى مقالة بعنوان « العام الجديد » كتبها محمد تيمور فى ٨ يناير ١٩٢٠ أى فى أعقاب ثورة ١٩١٩ التى أشعلت جذوة الروح المصرية الصميمة ، يبدى سعادته الغامرة لأن هذه الثورة كانت البوتقة التى صهرت المعدن الأصيل للشعب المصرى فبدا متألقا شامخا فى وجه الامبراطورية البريطانية التى كانت تحكم أكثر من نصف العالم ، وكانت الامتحان الذى اجتازته الشخصية المصرية بنجاح عظيم كعادتها دائما عبر التاريخ . فاذا كانت هذه الشخصية قادرة على الصمود ومواجهة التحدى المصيرى فى زمن المحنة واليأس والقهر ، فمن باب أولى تصبح قادرة على الانطلاق الحضارى فى زمن الحرية والأمل . ولعل هذه الطاقة الروحية الجبارة الكامنة فى الشخصية المصرية كانت نتيجة للحضارة المبكرة التى

نشأت على ضفاف النيل والتى انبثق منها فجر الضمير الانسانى · يبدأ تيمور مقالته بقوله :

« نستقبل العام الجديد بقلوب قوية وأوجه باسمة مستبشرة ، يعلوها الفرح والسرور · وكيف لايكون أمرنا كذلك وقد اتفقت كلمتنا ، واتحدت قلوبنا ، وظهرت شخصيتنا المصرية أمام الأمم واضحة جلية ، تحمل فى يدها علم مصر ، علم الاخاء والثبات والحرية والاستقلال · اليوم يبسم لنا ثغر الأمل من بعيد فعسى أن يكون عامنا الجديد تتحقق فيه أمنيتنا فيبسم لنا ثغر الأمل من قريب » ·

وقد أثبتت ثورة ١٩١٩ أن الشخصية القومية تنهض على ثلاث ركائز حضارية : الأولى تكمن فى اشعال الروح الوطنيـــة فى مواجهـة التحدى المصرى ، والثانية تتركز فى الرغبة الملحة لأن يرى أبناء الأمة حياتهم وقد تبلورت فى ملامح فكرية وحضارية محددة بحيث تزداد معرفتهم بحياتهم وبعصرهم ، والثالثة استشراف آفاق المستقبل بأمل جديد زاخر بالأفكار والآراء والمشاعر القومية التى أصبحت مرادفة للكرامة والكبرياء والشرف· أى أن ثورة ١٩١٩ كانت أول خطوة فى النهضة الحضارية الأصيلة التى تعتمد على تجديد وتطوير التراث القومى والفكر المحلى والروح الشعبية · وقد تمثلت هذه النهضة فى كل مناحى الحياة المصرية ســواء فى تشييد البنية الأساسية الاقتصادية أو المجالات العلمية والفنية والأدبية وغير ذلك من الانشطة والتوجهات الحضارية المتعددة التى لم يشهدها محمد تيمور لان العمر لم يمتد به ، لكن بصيرته الفكرية والحضارية الثاقبة استطاعت أن تخترق حجب المستقبل وتتلمس ملامح النهضة الوليدة ·

وبرغم الصبغة القومية والوطنية الخالصة لثورة ١٩١٩ فانها لم تكن تهدف الى الاقليمية الضيقة التى تؤدى غالبا الى الركود والموات لعـــدم اتصالها بالروافد الانسانية العميقة ، لذلك منحت هذه الثورة ، الشخصية المصرية القدرة على استكشاف التراث القومى المحلى وتنقيته من الرواسب والسلبيات والشوائب التى تعوق تطوره ونضجه ، وكذلك اســـتيعاب التراث الانسانى والاستفادة منه بحقن التراث المحلى بدماء جديدة بشرط أن تكون من الفصيلة نفسها بحيث لايرفضها أو تتسبب فى موته · ومن التفاعل العضوى بين الشخصية القومية والروح الانسانية يستطيع أى فكر محلى أن يساهم فى الفكر العالمى ويضيف اليه ويؤثر فيه ·

ويذكر محمد تيمور أبناء وطنه دائما بفضيلة بل وضرورة الاعتماد على النفس · فهم صناع الأمل والمستقبل لوطنهـــم ، ولن يصنعهما أحد غيرهم · فالأمل ينبع من ذات الأمة ولايستورد من خارجهـــا · ولن يبزغ

فجره الا مع الاعتماد على النفس ، والعزيمة التى لاتلين ، واكتشاف كل الامكانات والقدرات الكامنة ، والعمل والانتاج على كل الجبهات · واذا كان الأمل الشخصى ضرورة ملحة وقوة دفع للانسان فى حياته الخاصة ، فان الأمل القومى يصبح أكثر ضرورة والحاحا فى حياة الأمة · يقول تيمور :

« لكننا لانتكلم فى هذا المقال عن الأمـــل الشخصى الذى لايعود على صاحبه الا بالفوز الشخصى أيضا · ولكننا نتكلم عن أمل المجموع ، عن أمل الأمة بأسرها ، ذلك الأمل الفتى الناهض الذى يهز القلوب دفعــــة واحدة · فان تحقق ، وجدت الوجوه من الاسكندرية الى أسوان باسمة مشرقة تقرأ فيها آيات السرور والغبطة · هذا هو الأمل الكبير الذى كنا نجهله حينا من الدهر ، وما جهلناه الا لأننا كنا لا نعتمد على أنفســـنا ولايركن المصرى منا الى أخيه المصرى · ومثل هذا الأمل لايتحقق الا بالثبات، *وأين هو الثبات اذا كانت القلوب متنافرة لاتقر على رأى* ؟ » ·

كانت ثورة ١٩١٩ احياء للشخصية المصرية الأصيلة القـادرة على مواجهة التحدى فى فترة حاسمة من تاريخ مصر · ويرى المؤرخ البريطانى أرنولد توينبى أن بلورة الشـــخصية القومية ان هو الا نتيجة ايجابية لعملية الرد على التحدى المصـــرى ، وعلى ذلك فانه اذا كان الاســـتعمار البريطانى يثير القلق والتوتر والضيق ، فان هذه المشاعر ينبغى أن تكون حافزا على العمل وليس حكما بالاعدام يشل ارادتنا · وتاريخ الأمة كما يتجلى فى مراحل التحول المصيرية فى حياتها لا يكتسب معناه الحقيقى الملموس الا من خلال وضوح الشخصية القومية لها ، وبذلك يحدد الأصدقاء والأعداء على السواء مواقفهم منها · ويؤكد معظم علماء الحضارة والتاريخ أن السبب الرئيسى المؤدى الى اضمحلال أية حضارة هو الافتقار الى وجود الشخصية القومية التى تمثل الطاقة الخلاقة فى دفع عجلة هذه الحضارة · فسواء أرجع الانسان تدهور المجتمع الى الاخفاق فى تدبير رد مناسب على التحدى ، أو عزاه الى اخفاق الادارة الحاكمة فى الارتبـاط عضـــويا بالجماهير ، أو الى انعدام المنهج العلمى ، أو الى حلول الغريزة محل العقل ، فان الخلاصة دائما هى فقدان الشخصية القومية المتبلورة ·

وضياع الشخصية القومية معناه استبدال الأفكار العظيمة والمبادىء الخلاقة بالخصومة الشخصية باعتبارها العوامل المحركة فى الحياة العامة، وحلول الميول النرجسية والأنانية والنفعية الذاتية محل التوجهات القومية المثيرة لروح الاقدام والابتكار والابداع والانطلاق الى المستقبل ، وانعدام الأساليب الجديدة فى الفكر والعلم والفن والأدب ، واندثار الفلســـفات العظيمة ، وانطفاء التوهج المشعل للخيال ، وفقدان الاحساس بالأسلوب والاتجاه ، وتغلب الصبغة الذهنية المحدودة على انطلاقات الحياة الروحية

والفكرية ٠ فهذا فى حد ذاته يضع حدودا قاتلة للتعقل والحكمة والمنطق ، وأيضا نقص ديناميكية المجتمع وحيويته ازاء ما يحيط به ، وانعدام الأمل فى المستقبل ، والشعور بعقم الحياة وضياع المعنى والهدف منها ٠ ويمكن أن نرجع كل هذه السلبيات الى اضمحلال الشخصية القومية من الناحيتين الروحية والمادية ٠ فهذه الشخصية هى البوتقة التى تنصهر فيهـــا كل تطلعات الأمة وتتحول الى طاقة بناءة زاخرة بالابتكار والتجديد والتطوير ٠ ولذلك فان اختبار ما اذا كان المجتمع قد بدأ يضمحـــل أم لا ، يصـــبح مسألة تحديد مدى البلورة والوضوح والتجديد والأصالة والمعاصرة الكامنة فى شخصيته القومية ٠ أما اذا تحطمت هذه البوتقـــة فقـــل على الأمة السلام ٠ يقول تيمور :

« هذه هى صفحة ماضينا ، ذلك الماضى الأسود الذى كنا ننام فيه على فراش من حرير خبأوا لنا فى ثناياه الشوك ، والذى كنا نشرب فيه كأسا من العسل خلطوا لنا فيه السم ٠ عشنا حقبة من الدهر ونحن على هذا الحال لايخرج أملنا عن دائرة حاجياتنا الشخصية ، لهذا لم نعرف غير الفشل فى جميع مشاريعنا ، ولهذا سرنا بأنفسنا الى حافة الهاوية ، تلك الهاوية العميقة التى تموت فيها الشخصية بعـد أن كانت يانعـــة زاهرة ، وكاد أن يسدل الدهر ستاره الكثيف علينا وعلى تاريخنا الزاهر ، ذلك التاريخ القديم المجيد ، الذى تتجلى فيه شخصيتنا من عهد مينا أول ملوك مصر الى عهد اسماعيل خديوها الأســـبق ٠ ذلك التاريـــخ تنطق صفحاته بما لاقيناه فى حياتنا من سعادة تنشرح لها الصدور وتقر لها العيون ، ومن آلام تتألف لها القلوب لازالتها ومحوها ، وما الســـعادة والألم الا الرباط الحيوى الذى تقوم به الأمم الى ذروة المجد » ٠

ولعل ثورة ١٩١٩ كانت أول احتكاك فعلى فى العصر الحديث بين الشخصية المصرية وبين الاستعمار البريطانى الذى اعتبر فى ذلك العهد قدرا لاقبـــل لأحد بمواجهته ٠ وكانت أول رفض مادى ملموس للتبعية والمحاكاة وفقدان الثقة بالنفس وبالمستقبل وبالوطن ، حتى لايشعر أبناء الوطن الواحد أن لهم أوليـــاء أمور يعيشون فى وطن آخر ويتصرفون كما لو كانوا سادتهم وأوصياء عليهم يفكرون ويخططون وينفذون ما يرونه لصالحهم ، وكأن الوطن أصبح قطيعا لايملك العقول والامكانات والكفاءات ٠ أى أن هذه التبعية تهدف دائما الى تدمير الشخصية القوميـــة التى نمت وترعرعت على مر آلاف السنين منذ عصر بناة الأهرام ٠

ان الشعب فى تطوره يظل سادرا فى حركته العادية ، يتحمل الظلم والعسف عاما وراء عام وهو يكظم ويصبر ، وفجأة حين تبلغ طاقته على التحمل حدها الأقصى ، يتحرك بسرعة وبعنف ويثور ويضرب ٠ وحركته

الأولى العادية لها قوانين ونظم ودستور ، وحركته المفاجئة السريعة لها أيضا قوانينهاونظمها ودستورها ، لكن الذى لاشك فيه أنها تختلف تمام الاختلاف عن تلك التى كانت تتحكم فى حركة الشعب العادية . ان ما يصلح فى زمن الكبت لايصلح أبدا ساعة الثورة ، وهو مالم تضعه سلطات الاستعمار البريطانى فى حسبانها ، اذ صور لها جبروتها أن الكبت أصبح وضعا مستقرا ولا خوف من اهتزازه . وهو أيضا الوضع الذى قلبته ثورة ١٩١٩ رأسا على عقب ، فأعادت الأمل والتفاؤل والثقة بالمستقبل الى نفوس المصريين . يقول تيمور :

« أما الآن فقد اعتمدنا على أنفسنا وتآخينا بعد أن تصافت قلوبنا ، وعرفنا أن الألم الذى يصيب المصرى فى أى بلد من بلاد الله يهتز له فؤاد المصرى فى أى بلد آخر . اليوم عرفنا الأمل الكبير ، ذلك الأمل الذى يرتكز على الاعتماد على النفس وعلى الثبات . لهذا تجدنا سائرين فى طريق هذا الأمل ونحن واثقون من الفوز والنجاح ، وكيف لاننجح ولا نفوز وقد قادتنا شخصيتنا فى هذا الطريق » .

وفى مقالة بعنوان « الوطن » كتبها تيمور فى الاحتفال بعيد الاستقلال فى ١٣ نوفمبر ١٩١٩ ، يعود الى تحليل الشخصية المصرية فيوضح أن مصر ليست مجرد منطقة جغرافية لها مواصفات معينة فى موقع محدد ، بل هى البشر الذى يعيشون عليها ويتفاعلون معها لمواصلة العطاء الحضارى . يقول تيمور :

« فى جوف هذه الأرض ينام مينا ورمسيس ومحمد على ، وفوق هذه الأرض ترى الأهرام وأبا الهول وتلك الآثار القديمة التى تفتخر بها مصر . فليس الوطن اذا هو بقعة الأرض فحسب بل هو تاريخك أيضا ، ذلك التاريخ الذى يضم شتاتك والذى ترى لأجدادك فى بطونه صفحات طاهرات » .

هذه الصفحات الطاهرات لم توجد كما وجدت الأرض التى يعيشون عليها ، بل يرى فيها تيمور سطورا مضيئة تحكى ملاحم الكفاح والجهاد والفكر والعلم والفن والعرق والتضحية بل والعبقرية . وهو ما يذكرنا بنظرية أرنولد توينبى فى مولد الحضارات ، وهى النظرية التى هاجمها كثير من المؤرخين العنصريين المغرضين . فيرى توينبى أن مولد الحضارة لايرجع الى تفوق جنس بشرى معين ، أو الى عوامل مساعدة وظروف ملائمة بشكل غير عادى ، بل يعزى الى ظروف قاسية بشكل غير عادى ، وهذه الظروف تمثل تحديا مصيريا لمجتمع ما بحيث يتحتم عليه الاختيار بين البقاء أو الفناء . ولذلك يتحفز هذا المجتمع ويحشد كل طاقاته لمواجهة

هذا التحدي وخوض معركة البقاء الحضاري ، والمحافظـــه على كيـــانه الانساني . فاذا ما نجح في مواجهة التحدي ، ورجحت كفته في صالحه ، فان هذا يمكن أن يؤدي الى خلق الحافز القومي والمستمر لزيادة قدرته الخلاقة الى حد كبير ، وتنمية طاقاته الروحيـــة والمادية بحيث يتبع هذا ما نطلق عليه « مولد الحضارة » . وهذه الظروف القاسية بشكل غير عادي والتي تحتم مواجهة التحدي القائم ، يسميها تيمور المصائب والآلام التي يعتبرها نعمة لأنها تصهر المعدن الثمين للشعب وتكسبه الصلابة اللازمة لمواصلة الصمود . يقول عن المصريين :

« تراهم لاينسون مصائبهم وآلامهم ، واذا حلت بواديهم نعمة من نعم الله ، قاموا جميعا مع اختلاف دياناتهم يشكرون الله على ما أولاهم به من نعم . وما النعم والمصائب التي تحـــل بهم الا رابطة قوية تربطهم ببعض ، وهي أيضا وطنهم العزيز . فوطنك أيهـــا المصري ليس هو بقعة الأرض التي تعيش عليها بل هو كل ما يهجس بخاطرك ويمر بمخيلتك من هواجس السعادة والآلام » .

ويؤكد توينبي أن عملية الميلاد الجديد هذه قد تأكد وجودها عند مولد الحضارة المصرية في فجر التاريخ الانساني . فيعزو مولدها الى تغير المناخ الذي حول الأراضي العشبية وسهول أفريقيا الخصبة السهلية الى صحراء جرداء قاحلة لايمكن أن تتيح لسكانها فرصة الاستمرار في حياة الصيد والرعي . ولم يكن وادي النيل مكانا يساعد على الرخاء والخير ، والدليل على ذلك موجود في الحالة البدائية الفقيرة التي ظل عليها سكان أعالي وادي النيل حتى عصرنا هذا ، فهم يعيشون في ظـروف تشبه تلك التي عاش فيها مؤسسو الحضارة المصرية الأوائل . لكن المصريين قبلوا التحدي حتى يجعلوا مواطن اقامتهم ملائمة للحياة ، فبذلوا الجهد الحضاري الأصيل لتحويل وديان المستنقعات الى أراض خصبة بعد ضبط مجرى النيل والتحكم في مياهه في مجـالات الري والزراعة . وكان نجـــاح التحدي المضاد والصمود والجهد والفكر بمثابة الرحم الذي ولدت فيـه الطـاقات الروحية ، والقوى المادية ، والأفكار الخلاقة التي شـــكلت في النهـاية الحضارة المصرية . ولذلك فان مصر ليست هبة النيل كما قال هيرودوت، بل النيل هو الذي يعد هبة مصر والمصريين الذين اعتادوا مواجهة التحديات الحضارية منذ فجـر تاريخهـم . ولم تكن ثورة ١٩١٩ سوى حلقة في سلسلة هذه التحديات .

ويتألق الوعي الحضاري عند تيمور في مقالة له بعنوان « نظرات في تاريخ مصر : النيل في عهد الفراعنة » كتبها في ١ ينـــاير ١٩٢٠ . فهو يرى في النيل أكبر ثروة قومية لمصر ، ويتوغل – مثل توينبي – في

اصوله التاريخية والحضارية المبكرة ليقص على قرائه كيف حاولت الجيوش الظافرة لقدماء المصريين أن تكتشف منبعه وهى تقتفى آثار القبائل السوداء (الخوشيت) ، لكن المنبع ظل لغزا عجزوا عن حله ، فقنعوا به نهرا عظيما يشق صعيد بلادهم فيحيى مواتها ، وكنزا عظيما لايفرغ ذهبه فعبدوه وأطلقوا عليه اسم المعبود حابى · أما الكهنة فلم تضق حيلتهم عن معرفة نبع نهرهم الذى أطلق عليه أجدادنا اسم البحر تبجيلا لشأنه وتعظيما لقدره ، فتصور الكهنة بخيالهم الصوفى ، منبع النيل فى السماء ، ورأوا فيه مرآة تنعكس فيها مياه اللانهائية ، تلك المياه التى تجرى عليها سفن الآلهة · وعلى مستوى الأرض ظنوا أن النيل يبتدىء بين جزيرتى الايلفنتين وفيليه (أنس الوجود) من بين صخور الشلال الأول ·

ويواصل تيمور تحليله الذى يمزج فيه الجغرافيا بالتاريخ بالدين بالأسطورة بالفكر بالحضارة ، وذلك فى منظومة تبلور الشخصية المصرية وهى تتعامل مع النيل فى مراحلها الحضارية المبكرة · فيوضح كيف لم يتعجب المصريون لفيضانه لايمانهم أن مياهه هى دموع ايزيس التى لاتنضب · ومع ذلك فان كل هذه التفسيرات لم تقنع عقلهم المتفتح دائما للحقائق العلمية · فمن قائل ان البحارة المصريين مع سفرهم الطويل الى مناجم الفراعنة ، بلغوا منبع النيل فى بلاد بوانيت ، وآخر يشارك تجار العرب أوهامهم فى القرون الوسطى حين اعتقدوا أن النيل يتصل بالمحيط الهندى ، وغير ذلك من التفسيرات والأوهام التى ألحت على أذهانهم حتى تم اكتشاف منبعه فى القرن التاسع عشر بعد الميلاد · ويواصل تيمور شرحه لتاريخ النيل فيبلور جهد الانسان المصرى فى ضبطه وتنظيمه بعد أن كان مجرد مستنقعات متناثرة ، خاصة فى الوجه البحرى :

« أما الوجه البحرى وهو ما نطلق عليه اسم الدلتا ، فقد كانت تغمره مياه البحر الأبيض · وما كان لمديرية الشرقية والدقهلية والمنوفية والغربية والبحيرة أثر فى الوجود ، بل كانت تلك القطعة من الأرض بحرا عجاجا ، تلتطم أمواجه وتضل فيه السفن · أما مصب النيل فكان فى شمال الأرض التى بنى فيها أجدادنا فيما بعد مدينة منف · وكان البحر الأبيض المتوسط يلتطم مع الصحراء التى أقام فيها خوفو وكفرم ومنقرع الأهرامات · ثم حمل النيل مع مرور السنين والأعوام الى هذا المثلث المائى طميه فى كل عام . فتكونت جزر قليلة تحولت الى أرض تكثر فيها المستنقعات ، ثم نشأت الدلتا من العدم وانقسم النيل فيها الى ثلاثة فروع تبتدىء من بلدة اسمها كيربكسور ، الأول اسمه بيلوسياك متخذا طريق الشمال الشرقى الى صحراء الشام ، والثانى كانوبيك متخذا طريق الشمال الغربى الى صحراء ليبيا ، والثالث اسمه سيبنيتيك وكان يشق الدلتا الى قسمين متساويين ،

ويصب فى البحر الأبيض • ونشأ عن هذه الفروع فروع أخرى طبيعية وصناعية يتراوح عددها بين السبعة والأربعة عشر » •

ويروى تيمور التاريخ الحضارى للدلتا ، ويستعرض آراء الرحالة والمؤرخين بموضوعية كاملة خاصة فيما يتصل بتكوين الدلتا وهل تم قبل ارتقاء مينا أول ملوك مصر عرش بلاده بقرون عديدة ، أم قبل أن يفد الى مصر الجنس المصرى أصلا ؟ • وينهى دراسته بقوله :

« هذا هو تاريخ صغير لنهر النيل أيام الفراعنة أكتبه لمواطنى ليقفوا عليه وينقشوه على صدورهم اذ النيل كان ومازال ولن يزال الى الأبد كوثرهم الذى به يحيون وبغيره لايكون لهم أثر فى الوجود » •

لكن من الواضح أن الأجيال التى توالت بعد محمد تيمور لم تستوعب هذه النصيحة الحضارية • فقد أصبح النيل مصبا لنفايات المصانع ، وقبرا لجثث الحيوانات ، ودورات مياه مفتوحة لقضاء الحاجة علنا ، ففقد لون الطمى الغزير ليغطيه لون الرصاص الكئيب • وأصبح المثل العالمى الشهير الذى يقول « ان من يشرب من ماء النيل مرة لابد أن يعود اليه مرة أخرى » مثلاتاريخيا ، فقد ضرب هذا الماء البائس أرقاما قياسية فى التلوث • ولم يعش تيمور حتى يرى النيل وهو ينتقل من عصره الذهبى أو الفضى الى عصره الرصاصى الحافل بالسموم •

هكذا كان منهج التحديث الفكرى والحضارى عند تيمور بمثابة منظومة متكاملة ومتناغمة لم تقتصر فقط على المستوى القومى العام بل امتدت لتشمل السلبيات التى تعتور فكر الأفراد وسلوكهم ، وتعريها بموضوعية ومنطقية تحليلية وبنفس النبرة العلمية الرصينة والهادئة التى خبرناها من قبل فى كل دراسات ومقالات وتعليقات وتحليلات تيمور الفكرية • وهو ما يتجلى فى سلسلة من الصور العلمية كان تيمور قد عقد العزم على كتابتها تحت عنوان « من رسائل مجبور أفندى » • وكانت أول حلقة بعنوان « العاشق المفتون بالرتب والنياشين : خطاب من كاتب الى رجل لايعرفه » وذلك فى عام ١٩١٧ • لكنه لم يكتب سوى هذه الحلقة اذ يبدو أن زحام الابداع فى الأجناس الأدبية المختلفة من قصة ومسرح وشعر ومقالة ونقد ، بالاضافة الى الرحيل المبكر قبل أن يتم الثلاثين من عمره ، لم يمنحاه فرصة اكمال هذه السلسلة التى تمزج النقد الاجتماعى بالسخرية الأدبية بالصورة القلمية بالبصيرة الثاقبة بالتحليل النفسى للأنماط البشرية المحتاجة لمرآة صادقة ترى فيها حقيقة نفسها • أنماط منتشرة فى المجتمع بين مختلف فئاته وطبقاته ، ولذلك يلجأ تيمور الى التجريد والتعميم حتى يصيب بسهامه النقدية والتحليلية أكبر عدد ممكن من أفراد النمط •

فى هذه الصورة القلمية يخاطب تيمور هذا النمط أو هذا القارىء المجهول قائلا له :

« لا أريد أن نتكلم سويا الا اذا اعتقدت أنى صريح فيما أقول وأنه لايحملنى على مناقشتك الا أمر واحد هو حبى للناس · ومن هذا الحب تولدت فى قلبى عاطفة غريبة نحوك ، عاطفة تكونت من عصير الشفقة والرثاء · وما أجمل الصراحة التى يتساقط من نورها الوضاح شعاع الشفقة والرثاء » ·

ولعل تيمور بهذه الافتتاحية أعلن عن منهجه الفكرى والأدبى والفنى بصفة عامة ، اذ أن كل كتاباته تنبض بهذا الحب المتدفق للناس · فهو ينقدهم ويهاجمهم ويسخر منهم ويشفق عليهم ويرثى لهم بدافع حبه لهم · فهو يريد أن ينير عقولهم ، ويرتقى بأذواقهم ، ويعمق بصيرتهم ، ويقدم لهم مرآة كى يروا فيها عيوبهم وسلبياتهم بأنفسهم ، لعلهم فى النهاية يرتقون فى مدارج الانسانية · ولذلك يشرع تيمور على الفور فى تعرية هذا النمط وغطرسته ، والذى يمكن أن يكون من أعيان القاهرة ، من الطبقة التى تسكن القصور الشامخة التى تحوطها الحدائق الغناء ، والتى تركب السيارات ذوات « المنافيخ » المزعجة ، والتى اذا تكلمت تأنت فى كلامها ووزنت كل حرف بميزان الأبهة والعجرفة والعنجهية ، والتى تلبس الملابس الغالية وتأكل الطعام الفاخر ، والتى تتبختر فى مشيتها ، ولاتزور الا من له صلة بكبار رجال الحكومة ولهم تحنى ظهورها وتمد رقبتها تعبدا فى محرابها ، أما لغيرهم فتتشمخ أمامهم فى عجرفة متفجرة ·

وقد يكون هذا النمط الذى يخاطبه تيمور من أعيان الريف الذين اذا أكلوا فى منازلهم اكتفوا بالعيش والفتة ، واذا زارهم المأمور ذبحوا له الخروف يتلوه الخروف ، والذين ينامون فى غرفة ضيقة ويلتحفون بملابسهم ولكنهم يجهزون فى قصرهم لرجل الحكومة غرفة جميلة وسريرا حريريا ، ولا يستنكفون من أن يقفوا فى خدمته وقفة الخاضع الذليل ، ولكنهم يستنكفون أن يسمحوا لزوجاتهم وأولادهم أن يأكلوا معهم ·

ولايفرق تيمور بين هذا النمط أو ذاك لأنهما شخص واحد فى حقيقة الأمر ، يخضع ويتذلل للأقوى والأعلى منه ، ويترفع ويذل الأضعف والأقل منه فى السلم الاجتماعى · ثم يتوغل تيمور ببصيرته الساخرة فى عالم هذا النمط من الرجال فيخاطبه قائلا :

« أظنك لاتنكر يا صديقى أنك تقضى العام كله ما عدا عدة أيام قلائل وأنت مستطار الفؤاد حزين النفس ، تقوم مبكرا من نومك وفى

رأسك شاغل كبير يقطع عليك أحلامك ، ويصور لك الحياة فى صـورة قبيحة لاترضاها لنفسك · أليس الأمر كذلك ؟ ذلك الشاغل هو قيمتك فى أعين الناس · أنت تود أن تكون قيمتك كبيرة جدا ، تريد أن يكون مقامك بين نظرائك آكبر مقام تسمح به الهيئة الاجتماعيـة فى مصر ! ولكنك مع الأسف تجهل ماهية القيمة الانسانية بل ربما كنت تعـرف ماهيتها · ولكنك تتغافل عنها لأنك لاتجد فيها الطريق السـوى الذى تسوغ لك كفاءتك السير فيه · لهذا تسير فى طريق آخر آملا أن تصل به الى العرش الذى تطمح نفسك لارتقائه » ·

بهذا يضع تيمور يده على مفهوم فكرى وانسانى يذكرنا بالفيلسوف الألمانى شوبنهار الذى أكد أن قيمة الانسان تنبع من داخله ، أما الانسان الذى يستجديها من الآخرين ويعطيهم بذلك حق المنح أو المنع ، فلابد أن يفقدها حتى لو تصور أنه حصل عليها لأن القيمة لاتمنح بل تتولد من الداخل ، وعندما تتجسد فى مواقف الانسان وانجازاته فلابد أن يعترف بها الآخرون ، ذلك أن قيمته صادرة منه اليهم وليس العكس · لكن النمط الذى يخاطبه تيمور لايمكن أن يدرك هذا المفهوم الفكرى والانسانى لأنه جاهل عاش فى جو لم ينل فيه من العلوم والآداب أى قسط ، ولذلك يرى قيمة الرجل بالرتبة التى ينالها أو فى النيشـان التى يحلى به صدره ، وهو لايجد عارا فى أن يفعل كل ما فى وسـعه وأن يبرر كل واسـطة للوصول الى غايته · فهو يدرك جيدا أنه عاجز عن فعل أى شىء يذكر ، يستحق عليه رفعة المقام ، اذ أن مقامه الحقيقى فى رتبته أو نيشانه وليس فى ذاته ·

ومن المضحك أو المؤسف أن هذه الرفعة تحتاج الى ممارسة كل صنوف التزلف والذل وتقبيـل الأعتاب والتردد الدائم على أولى الحل والعقد ، خاصة عندما يدنو الوقت الذى يتكرمون فيه على الناس بالرتب والأوسمة · وبهذا يعيش فى امتحان دائم ، معلقا بين آمل النجاح ورعب السقوط · فاذا سقط ، وغالبـا ما يحدث هذا ، فانه لا يجد سوى زوجته وأولاده وغيرهم من المستضعفين حوله كى يمارس فيهم كل صنوف الارهاب والقسوة والاذلال على سبيل تعويض ما وقع له · أما اذا ابتسمت له الدنيا وحصل على الرتبة أو النيشان فانه يسكر بهزة النشوة والفرح ، ويعيش أياما كالحلم ، لكنه سرعان ما ينقشع عندما يتلفت حوله فيجد قوما آخرين أعلا منه رتبة أو نيشانا ، فيعود الى قلقه القديم ويكرر الزيارات والخشوع والخضوع والتذلل بحيث يدخل فى دوامة جهنمية أو دائـرة مفـرغة ، يقضى فيها حياته التافهة كلها · فهو ليس بالعـالم الذى يقرأ ويؤلف

ويخترع ، أو رجل الأعمال والصناعة الذى ينتج صناعة بلاده ويروج لها ، أو الأديب الذى يبدع القصة أو القصيدة أو المسرحية ، أو التاجر أو المعلم ... الخ . وانما هو الغنى الذى كنز ثروته بطريقة أو بأخرى ، ويعيش بها كالطفيلى الذى يتسلق على قامات الآخرين ، بدلا من الانفاق فى سبيل الخير كالمساهمة فى بناء المدارس والمستشفيات والملاجىء التى تحمى المتشردين وأبناء السبيل من الضياع والعدم . فاذا سار فى طريق الخير وانقاذ البشرية المعذبة فان تيمور يؤكد له :

« أن تلك الرتبة التى كنت تسعى لهـــا ستسعى هى اليك ، وأن النيشان الذى كنت تفتش عنه فى كل ساعة سيفتش عنك بنفسه . وسوف يقول الناس « ان الرتبة والنيشان تتشرفان بك بدل أن تتشرف بهما » .

وحتى اذا لم ينل شكرا وتقديرا وتكريما من الآخرين ، يكفيه متعة أن تسرى راحة الضمير فى عروقه المشدودة عندما ترى عيناه الأطفال الذين أصلح حالهم ، والشيوخ الذين آواهم ، والمرضى الذين أتاح لهم العلاج . عندئذ سينسى رتبته القديمة ونيشانه القديم لأنه سيدرك أن عمل الخير هو أعظم رتبة وأكبر نيشان وأن الرتب والأوسمة ما هى الا أوهام قد تروى للحظات أو أيام ثم يعود العطش أشد مما كان .

ومن الواضح أن الشخصيات التى جسدها تيمور فى صوره القلمية مثل شخصية العاشق المفتون بالرتب والنياشين ، كانت من الممكن أن تشكل مسرحا مشوقا ومثيرا كما فعل موليير مثلا من قبل . ذلك أن ثقافة تيمور وتمرسه بفنون المسرح كما وجدنا فى مسرحياته ، بالاضافة الى علاقته الحميمة بالحياة فى مصر ورصده لكل تفاصيلها الدقيقة ، قد شكلا أدوات فنية ومضامين فكرية وحضارية لاقامة بناء أدبى شاهق وشـــامخ ســـواء فى مجال القصة أو المسرح أو الشعر لو امتد العمر بتيمور . فهو الأديب والمفكر الذى كرس حياته كلها ، على قصرها ، لتحديث نظرة وطنه الى الحياة والعصر والمجتمع .

كان عاشقا لوطنه بكل ما فيه من سلبيات وايجابيات . سعى بقدر طاقته الفكرية والفنية نحو التخلص من السلبيات بتعريتهـــا وفضحها بلا هوادة وتحت أضواء فاحصـــة وساطعة بالتهكم والسخرية ، وتدعيم الايجابيات باستخراجها من تحت التراكمات التى ترسبت عليها وطمستها عبر العصور . وكان هذا المنظور الانسانى والحضارى المتسق هو الذى منح انجازه الفكرى والفنى شخصيته المتميزة فجعـــل منــــه منظـــومة

أو سيمفونية من ابداع مؤلف مدرك لكل أسرار حرفته الفنية والأدبيه ٠ اذ أنه لم يبدع بناء على موهبة أو عبقريه فطريه فحسب بل كان مسلحا بوعى نقدى وجمالى قل أن نجد نظيرا له فى جيله ، وهو الوعى الذى دفعه لممارسة النقد الأدبى والفنى فى مقالات نشرها فى جريدتى « السفور » و « المنبر » بين عامى ١٩١٨ و ١٩٢٠ ، ثم جمعت فى جزءين فى كتاب « حياتنا التمثيلية » نظرا لضخامة عددها ٠

فاذا علمنا أن كل هذا الانجاز الضخم ، بما فيه ممارسة تيمور لفن التمثيل نفسه ، قد تم فى ثمانية أعوام فقط بين عامى ١٩١٣ و ١٩٢٠، فاننا ندرك مدى الجهد الخارق والعبقرى الذى قام به تيمور ، وذلك برغم عقبات الريادة واستكشاف المجهول ونظرة العصر والبيئة المتدنية الى فن التمثيل على وجه الخصوص ، لكنه كان الرائد الذى يدرك جيدا امكاناته الفكرية والفنية ، ويمتلك البصيرة الثاقبة ، والحس المرهف ، والعشق الجارف للانسانية ، والفكر الحضارى الشامل ، والوعى النقدى ، والقدرة الفائقة والجريئة على التحديث القصصى ، والمسرحى ، والشعرى ، والنثرى ، والنقدى ، والفكرى والحضارى ٠ وقد تمكن بالفعل من الانتقال بتراث أمته الفكرى والأدبى والفنى والحضارى من عصر القوالب الجامدة ، والأفكار المستهلكة ، والزخارف اللفظية ، والنسخ المكررة ، والصور الباهتة ، والطرق المسدودة ، والدوائر المفرغة ، والمناظرات العقيمة ، والمتاهات الجانبية ، الى عصر الأدب النابض بعصره ، المنفتح على ابداعات الحضارة الغربية ، المجسد لتطلعات الانسان نحو مستقبل مشرق ، المتمكن من أدوات التشكيل الفنى فى مختلف مجالاته ، الزاخر بالمصداقية الانسانية والحضارية ، المحطم لكل قوالب الماضى المتحجرة وقيوده الصدئة ، الجامع بين الأصالة والمعاصرة فى مزيج حى لانعرف فيه حدود هذه من تلك ، وذلك فى اطار ثقافته الشاملة الموسوعية وفكره العميق الثاقب ٠

اننا عندما نصف محمد تيمور بأنه رائد التحديث الأدبى فذلك لأن الأدب المصرى بصفة خاصة والعربى بصفة عامة بعده لم يعد كما كان قبله ٠ لقد وضع أسس التحديث ورسم خريطة مساراته التى أضاءها بآرائه النقدية الواعية وابداعاته الأدبية والفنية السابقة على عصره ٠ صحيح أنه لم يعش طويلا ليرى شموخ البناء الذى أرسى قواعده ، لكن الأجيال التى أتت بعده سارت على هدى انجازاته ، بل وخرجت من معطفه خاصة فى مجالى المسرح والقصة القصيرة ٠ لقد وضع بلاده عند مفترق

الطرق الفكرية والأدبية والفنية صوب آفاق العصر والمستقبل ، واذا كان لم يكمل المسيرة لأن العمر لم يمتد به ، فان حياته الفكرية والروحيـــة والابداعية امتدت وتواصلت فى الأجيـال التى تسلمت منه الشعلة التى أضاءها فى غبش الغسق ، لتصبح بعد رحيله وهجا شمسيا يسطع على قمم الابداع الأدبى والفنى الحديث فى عالمنا العربى ٠

فصـــول الدراسـة

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٨٨٢١ / ١٩٩٦

ISBN — 977 — 01 — 4919 — 5

هذا الكتاب هو إعادة اكتشاف لمحمد تيمور الذى رحل فى ٢٤فبراير ١٩٢١ دون أن يُكتب عنه كتاب شامل أو أكثر عن ريادته فى التحديث الأدبى، سواء فى مجال القصة أو المسرحية أو الشعر أو النثر أو النقد أو الفكر والحضارة. وما كتب عنه من قبل - برغم قيمته العلمية - لا يفى هذا الرائد حقه لأن ما أنجزه سواء على مستوى الكم أو الكيف لا يمكن تحليله ودراسته فى مجرد فصول أو تعليقات نقدية عابرة.

من هنا كانت ضرورة تأليف كتاب شبه شامل، يحاول أن يرصد المساحة المرموقة التى يحتلها هذا الرائد على خريطة الأدب والفن والفكر سواء فى مصر أو العالم العربى، إذ أن ريادته لا تقتصر على القصة القصيرة والمسرحية المصرية الصميمة، بل تمتد فى مجالات الشعر الكلاسيكى والشعر المنثور والنقد الأدبى والفكر الحضارى، وخاصة أن كل كتاباته القصصية والمسرحية والشعرية والنقدية والفكرية والحضارية تشكل منظومة إبداعية متكاملة فى مجال تحديث الأدب والفكر العربى. فقد كانت بمثابة نقطة تحول أساسية لهما بحيث يمكن تقسيمهما إلى عصرين: عصر ما قبل تيمور وعصر ما بعد تيمور.

إنها نقطة تحول جديرة بالقاء كل الأضواء الموضوعية الممكنة عليها، وهى المهمة التى سعى هذا الكتاب إلى القيام بها.

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب